



Zweite Bochumer Shakespeare-Woche 1937
Gerhard Meinecke als Titus Andronicus

SHAKESPEARE JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 74
(NEUE FOLGE XV BAND)

WEIMAR 1938

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER

Anmeldungen zur Mitgliedschaft der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die Thuringische Staatsbank, Weimar, Kaiserin-Augusta-Straße 15, Postscheckkonto: Erfurt 22 300.
(Jahresbeitrag M. 10.—.)

Manuskripte und Buchersendungen bitten wir zu richten an
Professor DR. WOLFGANG KELLER, Munster in Westfalen,
Hittorfstraße 25

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bucher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.



Vorstand:

Präsident: Prof. DR. DEETJEN, Weimar

I. Vizepräsident und Redaktor des Jahrbuchs:

Prof. DR. KELLER, Munster, Westf.

II. Vizepräsident: Intendant Prof. DR. SCHMITT, Bochum.

Schatzmeister: Staatsbankdirektor WETTIG, Weimar.

Prof. DR. DEUTSCHBEIN, Marburg / Prof. DR. GUNTHER, Berlin

Prof. DR. HORN, Berlin / Prof. DR. KINDERMANN, Münster

Prof. DR. MEISSNER, Breslau / Generalintendant v. SCHIRACH,

Wiesbaden / Prof. DR. SCHIRMER, Berlin / Ministerialdirigent

DR. SCHLOSSER, Berlin / Dramaturg DR. STAHL, München

Prof. DR. WUNDT, Tübingen.

Ehrenmitglied des Vorstandes:

Geh. Rat Prof. DR. BRANDL, Berlin.

Inhalt.

	Seite
Jahresbericht der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Werner Deetjen.	1
Bericht über die 2. Deutsche Shakespeare-Woche in Bochum von Max Förster	9
Was ist uns Shakespeare? Von Joseph Wagner	13
Der deutsche Shakespeare. Von Rainer Schlösser	20
Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare- Jünger. Festvortrag von Paul Kluckhohn	31
Recent Shakespeare Criticism. By Elmer Edgar Stoll	50
Shakespeare-Gestaltung auf dem englischen Theater im 19. Jahrhundert Von Ernst Leopold Stahl	82
Cleopatra. Eine Charakterdeutung von Eva Buck	101
Bastardy in Shakespeare's Plays. By John W. Draper	123
Titus Andronicus. Von Wolfgang Keller	137
«O, that this too, too solid flesh would melt» Von Max Deutschbein	163
Nekrolog: Bernhard Fehr (Wolfgang Keller)	170
Heinrich Anders (Wolfgang Keller)	171

BÜCHERSCHAU

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller

Edgar I. Fripp: Shakespeare, Man and Artist	173
Kenneth Muir and Sean O'Loughlin: The Voyage to Illyria	174
H. B. Charlton. Shakespearean Comedy	176
Cumberland Clark: Shakespeare and Home Life	177
Elmer Edgar Stoll: Shakespeare's Young Lovers	178
R. W. Chambers: The Jacobean Shakespeare	180
A. S. Cairncross: The Problem of Hamlet	182
Willy Heyn: Hamlet ich rufe dich	184
W. C. Curry: Shakespeare's Philosophical Patterns	185
M. W. Black and M. A. Shaaber: Shakespeare's Seventeenth Century Editors	186
H. L. Ford: Shakespeare 1700—1740	187

	Seite
R. Pascal: Shakespeare in Germany 1740—1815 . . .	188
W. F. Schirmer: Geschichte der englischen Literatur . .	189
Paul Meißner: Englische Literaturgeschichte von der Renaissance bis zur Aufklärung	190
Willard Farnham. Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy	191
Theodore Spencer. Death and Elizabethan Tragedy . .	192

II. Einzelreferat

Napoleone Orsini: Rinascimento Italiano in Inghilterra (F. Brie)	193
--	-----

ZEITSCHRIFTENSCHAU von Hubert Pollert u. Karl Thielke

I. Allgemeine Aufsätze. Fortschritte in der Shakespeare-Forschung. — Lexikographie zur Zeit Shakespeares. — Handschriften. — T. Brights Stenographie — Holinsheds Chronik. — Shakespeare und das Barock — Gefahren der Shakespeare-Kritik	196
II. Einzelne Dramen Shakespeares: Two Gentlemen. — Love's Labour's Lost. — Merchant. — Merry Wives. — Romeo and Juliet. — Henry IV. — Henry V. — Henry VI. — Richard III. — Julius Caesar. — Coriolanus. — Troilus and Cressida. — Measure. — Hamlet. — Othello. — Lear. — Cymbeline. — Winter's Tale. — The Tempest. — Phoenix and Turtle. — Willobie his Avisa und die Sonette	198
III. Das Drama zu Shakespeares Zeit: Marlowe. — Ben Jonson. — Thomas Heywood. — Daniel. — Marston. — Chapman. — Middleton. — Fletcher. — Day. — Das heroische Drama	207
IV. Nichtdramatische Literatur der Shakespeare-Zeit. Genesis-Kommentar und die Dichtung. — Blankvers im 16. Jahrhundert. — Spenser. — Drayton. — Donne. — Churchyard. — W. Gager. — J. Davies of Hereford. — R. Aylett. — W. Drummond. — Plagiate	211
V. Shakespeares Zeitalter: Mittelalter in der Renaissance. — Humanismus in England. — Thomas More. — Die englischen Berufsdramatiker. — Giftmischerei in der englischen Renaissance	217
VI. Shakespeares Nachwirken: Biographische Notiz über Shakespeare. — Die Dramen des Herzogs Heinr. Julius von Braunschweig. — Elisabethanische Dichtung im	

Inhalt.

VII

Seite

18. Jahrhundert. — Garricks „Antony and Cleopatra“. — Tieck und Shakespeare. — Gerh. Hauptmann und Shake- speare. — Shakespeare und die deutsche Schule . .	219
---	-----

SHAKESPEARE-BIBLIOGRAPHIE FÜR 1937 Von Anton Preis	223
---	-----

STATISTIK DER SHAKESPEARE-AUFFÜHRUNGEN auf deutschen Bühnen. Von Egon Muhlbach . .	251
---	-----

Register	257
--------------------	-----

— — — — —

Die 74. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

zu Weimar am 22. und 23. April 1938.

Bericht des Präsidenten Werner Deetjen.

Am Vorabend (22. April) hielt der Historiker Professor Dr. Adalbert Wahl-Tübingen in der Aula des Wilhelm-Ernst-Gymnasiums einen die Zuhörer auf das stärkste fesselnden, lebensvollen Vortrag über die «Königin Elisabeth von England», in dem er einen Begriff gab von der Sphäre, in der Shakespeare erwuchs. Am nächsten Vormittag um 10 Uhr fand in dem neuen würdigen Saale des Kreishauses die Hauptversammlung statt, die der Präsident Professor Dr. Werner Deetjen eröffnete. Nach der Begrüßung der Weimarer Behördenvertreter und übrigen Ehrengäste und Bekanntgabe der eingelaufenen Telegramme gedachte der Präsident des vor hundert Jahren als Professor der Ästhetik an der Universität Tübingen wirkenden Friedrich Theodor Vischer, der schon in den ersten Jahren seiner akademischen Lehrtätigkeit einen Vortrag «Über das Erhabene und Komische mit Bezug auf Shakespeare» hielt und seitdem immer wieder in seinen Vorlesungen und wissenschaftlichen Werken auf den großen Briten zu sprechen kam, ja auch als sein Übersetzer sich versucht hat. Aus Vischers Buch «Altes und Neues» führte Prof. Deetjen dessen Erzählung an, wie ihn Shakespeare zuerst gefesselt hatte, «mit seinem nordisch naturwahren und doch so hochbewegten, leidenschaftlich brennenden, wie aus wunderbaren Geistertiefen aufglühenden Stil», und wie es ihm besonders seine «wetterharte Mannlichkeit» antat. Deetjen wies ferner auf die Shakespeare-Forschung jüngerer Tübinger Professoren hin, auf die Shakespeare-Grammatik von Wilhelm Franz und auf die Festvorträge bei unsern Hauptversammlungen von Max Wundt und Walter Schirmer (1934 und 1935) und gab mit lebhaftem Dank seiner Freude Ausdruck, für die diesjährige Tagung in Adalbert Wahl und Paul Kluckhohn wieder zwei namhafte Gelehrte der schwabischen Universität zum Dienst an Shakespeare gewonnen zu haben. Als dann fuhr er fort:

Wenn wir unsre Gedanken rückwärts wenden auf das vergangene Jahr, so steht uns in leuchtender Erinnerung die zweite deutsche Shakespeare-Woche, die vom 9.—15. Oktober in Bochum unter der Schirmherrschaft des Gauleiters und Oberpräsidenten Joseph Wagner stattfand und mit einer außerordentlichen Tagung unserer Gesellschaft verbunden war. Noch

einmal danken wir hier der gastlichen Stadt Bochum, daß sie uns die Möglichkeit gegeben hat, mit Mitteln, wie sie uns sonst nicht zu Gebote stehen, wieder ein Bekenntnis zu unserm Dichter vor der Welt abzulegen. Dank auch unserm verehrten Vorstandskollegen, dem Intendanten und nunmehrigen Professor Dr. Saladin Schmitt, der in etwa zwei Jahrzehnten die Bühne der großen westfälischen Industriestadt zu einer führenden in Deutschland emporgehoben und nun durch die hervorragende Aufführung der vier Romerdramen und anderer shakespearscher Werke sich ein neues hohes Verdienst um die Shakespeare-Pflege in unserm Vaterlande erworben hat; Dank ebenso Herrn Professor Dr. Karl Niessen, dem Leiter des theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln, der in einer großen Ausstellung das Thema «Shakespeare auf der deutschen Bühne» illustriert hat, Dank schließlich auch den Shakespeare-Forschern, die an drei Vormittagen zu uns sprachen. Die Bochumer Darbietungen haben im weitaus größten Teil der deutschen Presse, ja auch jenseits der Grenzen unsres Vaterlandes, begeisterten Widerhall gefunden. Von den vielen Stimmen, die damals laut wurden, sei nur eine hervorgehoben. Eine westdeutsche Zeitung schloß einen Aufsatz über die zweite deutsche Shakespeare-Woche in Bochum mit den Worten: «Sie war ein ergreifender Ausdruck dafür, wie gerade in einer Umgebung schwerster Arbeit die Kunst ihr trostliches Antlitz enthüllt und dadurch ihre Aufgabe an den Lebenden erfüllt, um so wirksamer, je kühner sie nach dem Vollkommenen strebt.»

Ein englisch-amerikanischer Kunsthandler, der 1927 an der ersten deutschen Shakespeare-Woche in Bochum teilgenommen, hatte, angeregt durch die bewundernswerte Pflege von Shakespeares Werken auf deutschen Bühnen, in der englischen Presse die Forderung erhoben, doch endlich an die Gründung eines Shakespeare-Nationaltheaters in London zu gehen, die schon 1907 beschlossen worden war und für die längst ein erhebliches Kapital bereitliegt. Jetzt scheint der Plan Wirklichkeit zu werden, nachdem sich die britische Regierung entschlossen hat, dem vorbereitenden Ausschuß im Cromwell-Park gegenüber dem Victoria- und Albert-Museum, also im Southkensington-Stadtteil, einen geeigneten Bauplatz zur Verfügung zu stellen. In dem neu zu errichtenden Theater, das 12500 Plätze enthalten soll, plant man «die besten Shakespeare-Aufführungen der Welt» zu ver-

anstellen. Wir müssen abwarten, wie dieser Plan mit anderen, von denen ich im vorigen Jahre berichten konnte, zu vereinbaren ist.

Unter den Londoner Shakespeare-Aufführungen des letzten Jahres erregte eine Darstellung von «Cymbelin» besonderes Aufsehen, für die der letzte Akt von Bernard Shaw völlig umgestaltet wurde. Shaw, von dem höchst merkwürdige Urteile über Shakespeare überliefert worden sind, hat den fünften Akt auf weniger als ein Drittel gekürzt, und selbst in diesem Drittel sind kaum achtzig Zeilen des Originals unverändert übrig geblieben, alles übrige stammt aus der eigenen Feder des Einundachtzigjährigen. — Als Kuriosum sei ferner hervorgehoben, daß einzelne Teile von «Was Ihr wollt» zu einem Ballett umgedichtet worden und in London zur Aufführung gelangt sind. Im Mittelpunkt steht die große Szene zwischen Malvolio und Olivia. Dekorationen nach Gemälden des 17. Jahrhunderts und Kostume nach Entwürfen des Barockmalers Borzini fanden dabei Verwendung.

Auch außerhalb Londons wird in England wieder Shakespeare gespielt. Es ist eine Theatergesellschaft gegründet worden, welche die nähere und weitere Umgebung der Hauptstadt bereisen und deren Spielplan nur aus Werken Shakespeares bestehen soll. Ferner hat eine irische Bühne allüberall in England «Hamlet» mit großem Erfolg gegeben, obwohl das Drama, wie vor einem halben Jahrhundert, noch in ganz melancholischem Tone geboten wurde. Einer der Stratford-Spieler schließlich durchzieht die einzelnen Provinzen sogar mit mehreren Shakespeare-Dramen, und selbst die Dominions werden nicht vergessen.

In Amerika hat der Rundfunk die Werke Shakespeares letzthin stark berücksichtigt, freilich sie auf die Dauer von 45 Minuten gekürzt. So bedauerlich diese brutale Zurechtschneidung ist, sie hat breitere Massen für den großen Dramatiker interessiert und die Forderung nach häufigerer Bühnendarstellung Shakespeares in den Vereinigten Staaten zur Folge gehabt. Sogar im wilden Westen hat daher ein Theaterunternehmer, der bisher die Farmer und Cowboys nur mit Girlparaden zu fesseln wußte, mit Hamlet-Aufführungen volle Kassen erzielt. Eine groteske Begleiterscheinung waren freilich die zwischen den Präriebewohnern abgeschlossenen Wetten über die Reihenfolge, in welcher die Personen der Handlung sterben

wurden. Diesen naiven Naturmenschen können wir darüber nicht zürnen, um so mehr emport uns aber der grobe Unfug, den ein New Yorker Theater verubt hat, indem es nun auch «Julius Caesar» in modernen Kostumen spielen ließ. Die Verantwortung für diese — übrigens einaktige — Romertragödie (von anderthalb Stunden Spieldauer) trägt ein Regisseur, der vorher am Negertheater in Haarlem tätig gewesen war.

Eine Art Shakespeare-Renaissance bahnt sich jetzt in Italien an, obwohl dies Land bis heute noch keine gute Gesamtausgabe von Shakespeares Werken besitzt. Große Erfolge wurden mit «König Lear» in Neapel und dem ganzen Süden des Reiches, ebensolche mit dem «Kaufmann von Venedig» in Triest, mit «Der Widerspenstigen Zähmung» in Rom und Mittelitalien sowie mit «Romeo und Julia» auf einer Freilichtbühne in Venedig (unweit des Rialto vor dem spätgotischen Palazzo Foscari) erzielt. Und jetzt plant man in Florenz eine Freilichtaufführung von «Wie es Euch gefällt», an der die namhaftesten Schauspieler des Landes mitwirken sollen.

Eine unruhmliche «Macbeth»-Darstellung dagegen bot Frankreich im Pariser Théâtre Antoine, wo diese tieferschütternde Tragödie teilweise Heiterkeitserfolge auslöste, da der Bearbeiter und der Regisseur den Geist des Werkes völlig mißverstanden.

Die bekannten Verirrungen in der Sowjet-Republik führten nach Aufführungen der «Lustigen Weiber von Windsor» in Minsk und Moskau zur Verhaftung der Theaterleiter, Regisseure und Schauspieler, da die Komödie Angriffe auf die Sowjet-Union enthalte. Auch andere Werke Shakespeares veranlaßten auf einem Literaturkongreß in Moskau eine heftige Befehdung des Dichters.

Dänemark kann in Aarhus eine gute Aufführung des «Sommernachtsstraums» mit wirkungsvollen Bühnenbildern des deutschen Theaterarchitekten Wirth verzeichnen, aber auch eine in mancher Hinsicht zu beanstandende des «Hamlet» im Königlichen Theater in Kopenhagen in der Bearbeitung von Johannes Jensen, der ein Wort wie «Sein oder Nichtsein» und andere bekannte Stellen sinnwidrig umgestaltete. Diese Scharte, die auch ein Teil der dänischen Kritik als solche empfand, wurde ausgewetzt durch eine andere weit vollkommenere Hamlet-Aufführung in dem Hof des historischen Dänenschlosses Kron-

borg auf Helsingor am Öresund, wo schon zu Ende des 16. Jahrhunderts englische Komodianten aufgetreten sind, darunter wahrscheinlich Kollegen Shakespeares selbst. Das Schloß, eines der schönsten Bauwerke altniederländischer Renaissance-Architektur, gab mit seinen düsteren Türmen, seinen grasüberwucherten Bastionen und der mächtigen grauen Nordmauer einen stimmungsvollen Hintergrund ab. In den gepflasterten Hof, auf dem die riesige, aber schlichte Freilichtbühne aufgeschlagen war, gelangte man über die Brücke des breiten Festungsgrabens durch tiefe, hallende Torbogen. Es dunkelte bereits, als die Silhouette des Geistes von Hamlets Vater sich gegen die Zinnen abhob, so daß die Illusion für die 2400 Zuschauer vollkommen war. Nach den verschiedenen Berichten muß es eine packende künstlerische Darstellung gewesen sein, die in ihrer Art kaum übertroffen werden kann, und der die Zuschauer ergriffen und hingerissen folgten.

Den Hauptanteil an dieser Aufführung hatte die Grunderin der Londoner Shakespeare-Bühne «Old Vic.», Miss Lilian Baylis, die trotz schweren Leidens ihre Truppe noch im Sommer nach Danemark begleitete. Bis zuletzt unermüdlich tätig, ist sie am 27. November in London während einer Macbeth-Probe im Alter von 63 Jahren verschieden. Hohe Verdienste hat sie sich in dreißigjährigem hartnäckigem Kampf erworben. Ich hebe nur hervor, daß sie in neun Spielzeiten den ganzen Zyklus der 36 dramatischen Werke Shakespeares geboten und sich ihr Publikum erst langsam dazu erzogen hat. Mit Recht war sie Ehrendoktor der Universitäten Birmingham und Oxford; auch manche Auszeichnungen von der königlichen Familie sind ihr zuteil geworden.

Wir hier in Weimar werden heute dank dem Entgegenkommen der Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters eins der letzten Werke Shakespeares erleben, das «Wintermärchen», und zwar mit der Musik Engelbert Humperdincks, von der wir den entzuckenden Schafertanz schon in Bochum kennengelernt haben. Otto Roland, der nun schon zum drittenmal für uns wirkt, hat das Werk inszeniert und zwar nach der Bearbeitung Wilhelm Oechelhausers, des Gründers unserer Gesellschaft. Die Uraufführung des «Wintermärchens» hat 1611 stattgefunden. Aus dem Jahre 1762 stammt eine allzu kühne Bearbeitung, die unter dem Namen Garricks geht. Der

große Schauspieler hat aus der Dichtung Shakespeares, dem Geschmack der Zeit folgend, ein «regelmäßiges» Stuck gemacht, in dem der Zeitunterschied von sechzehn Jahren zwischen dem dritten und vierten Akt überbrückt wird. Aus fünf Akten wurden drei, und der Bearbeiter gab aus Eigenem einen launigen Prolog und ein Lied in der kostlichen Szene der Schafschur, für die Shakespeare aus Erlebtem geschöpft hat, denn eine solche hat er in Stratford oft beobachten können. Die eigentliche Bühnengeschichte des Werkes beginnt aber erst 1802, als eine Künstlerin vom Range der Sarah Siddons die Rolle der Hermione — übrigens als reine Heroine — spielte. Im Jahre 1856 nahm sich Charles Kean des «Wintermarchens» an. Der Londoner Aufführung, die im Gegensatz zu der klassischen des Jahres 1802 im realistischen Stil gehalten war, hat Theodor Fontane beigeohnt. Obwohl er für den Realismus an sich volles Verstandnis hatte, konnte er sich doch dem Gefühl nicht entziehen, daß hier der zarten Dichtung Shakespeares Gewalt angetan wurde. Den kleinen Mamilus gab damals die blutjunge Ellen Terry, dieselbe Künstlerin, die in reiferen Jahren unter Tree eine menschlich ergreifende echt weibliche Hermione bot. Was wir Deutsche auch sonst an Trees Shakespeare-Aufführungen auszusetzen haben, sein «Wintermärchen» scheint — nicht allein durch seine prachtige Ausstattung — einen Höhepunkt gebildet zu haben. In Deutschland verlieh Dingelstedt dem Werk ein phantastisch-antikes Gewand, während die Meiningener das leuchtende Kolorit der Renaissance wählten, Josef Kanz spielte dort den jungen Königssohn Florizel. Viel besprochen wurde seinerzeit auch die Aufführung, die 1906 im Deutschen Theater in Berlin stattgefunden hat. Die Rolle des Leontes lag in den Händen des um jene Zeit noch ganz unbekannten Friedrich Kayßler, Agnes Sorma spielte die Hermione, und im übrigen zierten die Namen Eduard v. Winterstein, Gertrud Eysold, Lucie Hoflich, Hilde Wangel, Schildkraut, Pagay und Waßmann den Theaterzettel. Alfred Kerr wagte es bei dieser Gelegenheit, das «Wintermärchen» den «Schmarren eines Genies» zu nennen. Ein anderer Kritiker aber fand das schöne Wort von dem «Gastmahl der Phantasie, bei dem die Bühne den Nektar des Dichters in kunstvollen goldenen Gefäßen kredenzte», und so wollen auch wir es auffassen und uns ganz dem Zauber dieses Spätwerkes unsres Meisters hingeben.

Da die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft stets an dem wandelnden Geschick unsres Vaterlandes warmen Anteil genommen hat, gedachte der Präsident zum Schluß auch der Wiedervereinigung Österreichs mit dem deutschen Reich und führte in diesem Zusammenhange seine Horer noch einmal im Geiste nach Tübingen, wo einst Ludwig Uhland schuf und lehrte, er, der schon in seiner ersten politischen Rede im Frankfurter Parlament sich gegen den Ausschluß Österreichs auflehnte. Uhland hielt ihn für einen Frevel an den dort wohnenden Brüdern, und fügte hinzu: «Wie sehr verengt sich unser Gesichtskreis, wenn wir Österreich aufgeben! Um wieviel flacher und farbloser wird das deutsche Vaterland, wenn jene Hochgebirge zurückweichen, wenn die vollere, breitere Donau nicht mehr das deutsche Ufer spiegelt» «Wie Uhland», führte der Präsident aus, «dachten damals auch die österreichischen Dichter Anastasius Grün, Hermann v. Gilm, Robert Hamerling und allen voran der Größte unter ihnen, Franz Grillparzer, der sich in den Gedanken nicht hineinfinden konnte, daß Deutschland auf Österreich verzichten sollte, und sich nur mit Schauern die österreichischen Länder abgetrennt von Deutschland vorstellte» Dafür, daß die Sehnsucht dieser Männer nun erfüllt ist, dankte Prof. Deetjen dem Führer und Reichskanzler, indem er einen Sieg-Heil-Ruf auf ihn ausbrachte, in den die Anwesenden einstimmten.

Es folgte der Festvortrag von Prof. Dr. Paul Kluckhohn-Tübingen (s. S. 31)

Der Geschäftsbericht des Präsidenten in der Mitgliederversammlung ging auf Einzelheiten der Bochumer Tagung ein und brachte die Mitteilung, daß der Mitgliederstand derselbe geblieben ist. Zwar sind 13 neue Mitglieder gewonnen worden, aber wir verloren auch 13, davon 6 durch Austritt aus wirtschaftlichen Gründen und 7 durch den Tod. Man erhob sich zu Ehren der Verstorbenen, und der Präsident gedachte unter ihnen besonders des früheren Weimarer Oberbürgermeisters Dr. Martin Donndorf, der unserer Gesellschaft während seiner Amtszeit, aber auch weit darüber hinaus stets ein warmes Interesse entgegengebracht hat. Wegen der Abwesenheit des Herrn Schatzmeisters erstattete Prof. Deetjen in aller Kürze auch den Kassenbericht, aus dem hervorging, daß die Ausgaben und Einnahmen diesmal ungefähr im Gleichgewicht standen und daß das Vermögen nicht weiter zurückgegangen ist. Mit lebhaftem Dank an Herrn Staatsbankdirektor Wettig wurde die Entlastung beantragt und bewilligt.

Prof. Dr. Keller berichtete über den Inhalt des nächsten Jahrbuchs und die in Aussicht genommenen Schriften: 1 Dr. jur. et phil. Wolfgang Strodel, «Shakespeare auf der deutschen Bühne vom Ausgang des Weltkrieges bis zur Gegenwart», 2. Dr. Bertha Siebeck, «Das Bild von Sir Philip Sidney in der englischen Renaissance»

Als Ergebnis der Vorstandswahlen teilte Prof. Deetjen mit, daß er selbst wiederum zum Präsidenten gewählt worden sei, daß aber der langjährige erste Vizepräsident Geheimrat Prof. Dr. Max Forster-München sein Amt niedergelegt habe und aus dem Vorstand auszuscheiden wünsche. Die Vorstandsmitglieder haben mit lebhaftem Bedauern von diesem Entschluß Kenntnis genommen, sich aber den Gründen nicht verschließen

konnen. Der Präsident gedachte der großen Verdienste des Scheidenden um die Gesellschaft und beantragte, ihm die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen. Der Antrag wurde unter starkem Beifall einstimmig angenommen. Zum ersten Vizepräsidenten wurde Prof. Dr. Wolfgang Keller, zum zweiten Prof. Dr. Saladin Schmitt gewählt. Der Präsident beantragte die Wiederwahl des satzungsgemäß ausscheidenden Prof. Dr. Wilhelm Horn-Berlin und die Neuwahl des Prof. Dr. Walter Schirmer-Berlin und fand die Zustimmung der Versammlung. Auch teilte er mit, daß der Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters Staatsrat Dr. Ziegler-Weimar die Wahl in den Geschäftsführenden Ausschuß angenommen hat.

Dr. Ernst Leopold Stahl-München berichtete als Herausgeber des «Bühnen-Shakespeare» über die Fortschritte der Vorbereitungen dieses Unternehmens und teilte mit, daß zunächst die Königsdramen erscheinen würden.

Der Präsident gab im folgenden den Bericht über die Bibliothek der Gesellschaft, die im Geschäftsjahr um 64 Bände vermehrt werden konnte, darunter 27 Schenkungen aus dem In- und Ausland, für die er besonderen Dank aussprach. Schließlich gab er bekannt, daß die Stadt Frankfurt am Main die Gesellschaft zu einer außerordentlichen Tagung vom 26. bis 30. August eingeladen habe. Die Einladung wurde mit Dank angenommen.

Bei dem gemeinsamen Mittagessen begrüßte der Präsident die aus- und inländischen Gäste, zumal auch die Studierenden der Universitäten Berlin, Göttingen, Marburg und Münster. Weitere Ansprachen hielten: Prof. Dr. Kindermann, Prof. Dr. Kluckhohn, Oberbürgermeister Koch-Weimar, Prof. Dr. Roos-Kopenhagen, Herr Walter Nedoma als Vertreter der Vereinigung zwischenstaatlicher Verbände und Einrichtungen und der Reichshauptamtsstellenleiter Dr. Payr.

Am Abend fand im Deutschen Nationaltheater die Festaufführung des «Wintermärchens» statt. Nach Schluß der Vorstellung fanden sich, wie am Vorabend, Mitglieder und Gäste zu geistigem Austausch in den gastlichen Räumen des Künstlervereins zusammen.

Die Zweite Deutsche Shakespeare-Woche in Bochum 9.—15. Oktober 1937.

Bericht
von
Max Förster.

Wie im Jahre 1927, so hat auch ein Dezennium später die Stadt Bochum im Verein mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft eine Shakespeare-Feier veranstaltet, wie sie in solch geistiger und künstlerischer Hohenlage wohl kaum je verwirklicht ist. Einen besonderen Glanz erhielt die Veranstaltung durch die Teilnahme und Mitwirkung der Reichsregierung. Der Vertreter des Führers, Reichsminister Rudolf Heß, wohnte mehreren Aufführungen bei und nahm Gelegenheit, die Spitzen der Behörden mit Mitgliedern des Theaters wie unseres Vorstandes zu einem Schlußabend zu vereinigen. Auf der stark besuchten «Großkundgebung» im Schutzenhof sprachen nach Begrüßungsworten unseres Präsidenten Oberpräsident Gauleiter Josef Wagner sowie der Präsident der Reichstheaterkammer, Ministerialrat Dr. Schlosser, bedeutsame Worte, die unsere Leser auf den folgenden Seiten finden. Den Rahmen für diese Veranstaltung bildete selten gehörte Shakespeare-Musik, die unter Stabführung des Wiener Professors L. Reichwein zu prachtvoller Ausführung gelangte: die dämonische Macbeth-Sinfonie von R. Strauß, zwei heiterbeschwingte Shakespeare-Suiten von E. Humperdinck und das feinsinnige, elisabethanische Melodien verwertende Shakespeare-Vorspiel des Bochumers Paul Scheinpflug.

Im Mittelpunkt des Interesses standen naturgemäß die sieben Shakespeare-Aufführungen, die uns geboten wurden: die vier Römertragödien «Titus Andronicus», «Coriolan», «Julius Caesar», «Antonius und Cleopatra», die eingeleitet wurden von «Romeo und Julia» und in wirksamer Kontrastierung eine heitere Umrahmung in der Falstafflade der «Lustigen Weiber

von Windsor» erhielten. Letztere wurden uns interessanterweise in zwiefacher Form vorgeführt: zu Beginn in der musikalisch äußerst reizvollen, geistreich-witzigen Oper «Falstaff» des reifen Verdi (als Gastspiel der Kölner Oper) und zum Schluß in Shakespeares Originalfassung, so daß wir eine selten günstige Gelegenheit erhielten, die Lyrisierung und dramaturgische Umgestaltung des Shakespeareschen Werkes durch den italienischen Librettisten zu verfolgen. Die Aufführung der fünf Dramen durch das Bochumer Ensemble war ein wundervolles Kunsterlebnis von seltener Tiefe und Höhe. Ja, man darf wohl kühnlich behaupten, daß «Romeo und Julia» kaum je der Welt in solch allseitiger, restloser Vollkommenheit auf die Bühne gestellt sind. Und ich weiß nicht, ob einer der Zuschauer die Romerdramen je besser aufgeführt gesehen hat. Selbst das kühne Wagnis einer Aufführung des «Titus Andronicus», jenes überschwenglichen, aber oft genialischen Jugendwerkes, das der buhnenmäßigen Wiedergabe unerhorte Schwierigkeiten bereitet, gelangte dank Herausarbeitung der dichterisch wertvollsten Momente und jedes Verzichtes auf naturalistische Wiedergabe grauenvoller Einzelheiten zu beachtenswerter theatralischer Wirkung, die der Shakespeare-Freund — auch im Hinblick auf Handlungsanklänge und Charakterverwandtschaften in den späteren Meistertragodien — mit besonderem Danke hingenommen hat. Inszenierung wie schauspielerische Leistungen waren überall gleich bewundernswert. Die Bühnenbilder waren in wundervoller Weise der Gesamtstimmung jedes Stückes angepaßt: der bunte Rahmen einer italienischen Renaissancestadt für die heißblutige Liebestragödie «Romeo und Julia», zyklopische, silbrig-grünlich gleißende Felsblöcke für die übermenschlichen Dimensionen des «Titus Andronicus», straff geformte Klarheit antiker Tektonik für den scharfkantigen Realismus von «Coriolan» und «Julius Caesar», uppig-perverse Pracht des ägyptischen Königshofes für die Schlange vom Nil und vertraumte Patina einer altenglischen Kleinstadt für die elisabethanische Bürgerkomödie der «Lustigen Weiber». Die schauspielerischen Einzelleistungen beherrschten mit wunderbarer Sicherheit alle Tonarten des so vielgestaltigen Lebens in Shakespeares Bühnenwerk: von atemberaubender Tragik zu überschäumendem Possenhumor, von verzehrender Liebessehnsucht zu stahlhartem Willensentschluß, von kraftstrotzender Männlichkeit zu berückendem Weibes-

tum. Und welches Wunder des Zusammenspiels und der Massenszenen! Welche Prachtwirkungen von Licht und Farbe! Besondere Hervorhebung verdient die geschickte Verwendung des Lichtes zur Schaffung besonderer Spielfelder und zur Abdeckung alles szenischen Beiwerkes, wo es galt, das Wunderwerk Shakespearescher Sprachkunst zur vollen Geltung kommen zu lassen. Achtung vor dem Shakespeare-Wort erfreute den Kenner auch bei der Textbehandlung, die uns in seltener Vollständigkeit und Treue den ursprünglichen Wortlaut des Dichters wiedergab. Ein breiter Stufenaufbau vor dem Proszenium ermöglichte es, kurze Zwischenszenen vor dem Vorhang zu spielen. Bei solchen Szenen leuchtete mehrfach auf dem schwarzen Vorhang ein projiziertes, farbiges Hintergrundbild auf, das sehr zur Verlebendigung des Eindrucks beitrug. Jener Stufenaufbau schuf dem Schauspieler zugleich eine neue, willkommene Auftrittsmöglichkeit vom Orchesterraum aus, die sich besonders wirksam zeigte, wo das Heransturmen großer Menschenmassen mit sparsamem, im Halbdunkel verbleibendem Statistenmaterial vorzutauschen war.

Eine Gemeinschaftsleistung von solcher Vollkommenheit war natürlich nur möglich geworden durch den Einsatz eines Einzelwillens, durch die rastlose, zielbewußte Arbeit des Bochumer Intendanten Prof. Dr. Saladin Schmitt, dessen tiefkünstlerisches Temperament und feinsinniger Kunstgeschmack sich mit reicher Bühnenerfahrung, großer Organisationsgabe, eminentem Erziehertalent und feinnervigem Eingehen auf die dichterischen Intentionen verbindet. Ihm gebührt daher in erster Linie unser Dank für den einzigartigen Kunstgenuß.

Dankenswerterweise hatte die Stadt Bochum in echter Volksverbundenheit auch Sorge getragen für die geistige Vorbereitung auf das künstlerische Erlebnis. Diesem Zweck dienten zunächst drei Vorträge hervorragender Shakespeare-Kenner, die den Zugang zu den vorzuführenden Römerdramen erschlossen. Es sprachen Prof. W. Keller aus reichem Kennertum über die verwickelte Entstehung der pseudo-historischen «Titus»-Fabel¹⁾, Prof. M. Deutschbein in seiner bekannten sprudelnd-lebendigen Art über die Auffassung und Bedeutung des «Julius Caesar»

¹⁾ Der Vortrag (mit Anmerkungen) ist S. 137 dieses Jahrbuchs abgedruckt.

und Prof. W. Schirmer mit wohlabgewogener Formgebung über das Fortleben antiker Motive in Shakespeares Bühnenwerk. Das gleiche Ziel der Vorbereitung verfolgte eine von der Stadt herausgegebene, glanzend (auch mit 16 Rollenbildern) ausgestattete «Festschrift», die bedeutsame Ausführungen von Prof. W. Deetjen (über die «Zweite Deutsche Shakespeare-Woche»), W. Keller (über «Shakespeares Römerdramen»), M. Deutschbein (über «Shakespeare und das Wort») und Dr. E. L. Stahl (über einen «Deutschen Bühnen-Shakespeare») enthält. Und endlich führte eine äußerst interessante und reichhaltige Ausstellung «Shakespeare auf der Bühne», die dem reichen Wissen und der intimen Kenntnis des Kölner Theaterwissenschaftlers Prof. Niessen zu verdanken war, in vorbildlicher Weise uns vor Augen, mit welchem heißem Bemühen und mit welcher Unerreichtheit in der Welt dastehendem Erfolge die deutsche Bühne seit Beginn des 17. Jahrhunderts um die Verkörperung des Shakespeare'schen Dramas gerungen hat.

Der mächtig aufstrebenden Industriestadt Bochum gebührt unser warmster Dank, daß sie mit so großer Liberalität neudeutsches Kunstwollen unterstützt und uns Shakespeare-Freunde mit solcher Herzlichkeit aufgenommen hat. Dieser Dank richtet sich insonderheit an den Mann, dessen rastlosem Wirken wir in so hohem Maße das Bochumer Erlebnis zu verdanken haben, an den Bochumer Kunstreferenten Herrn Stadtrat Stumpf, dessen im brandenden Meer der an ihn gerichteten großen und kleinen Fragen stets gleichbleibende Liebenswürdigkeit und Ataraxie wir alle bewundern und schätzen gelernt haben.

In Verbindung mit der Bochumer Woche fand am 12. Oktober eine außerordentliche Mitgliederversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft statt, auf der u. a. von Prof. Keller über den Inhalt des kommenden Jahrbuches und die Weiterführung der Schriftenserie der Gesellschaft sowie von Dr. Stahl über den geplanten Deutschen Bühnen-Shakespeare berichtet wurde.

Die zweite Deutsche Shakespeare-Woche in Bochum wird als eine der glanzvollsten Gipfelleistungen für immer in der Geschichte der deutschen Shakespeare-Pflege in Erinnerung bleiben.

Was ist uns Shakespeare?

Einleitende Rede des Gauleiters und Oberpräsidenten
Joseph Wagner.

«Es ist über Shakespeare schon soviel gesagt, daß es scheinen mochte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig. Und doch ist das die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt.»

So beginnt Goethe unter dem Titel «Shakespeare und kein Ende!» und fährt dann fort: «Das Hochste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Bewußtsein eigener Gesinnungen und Gedanken, das Erkennen seiner selbst, welches ihm die Einleitung gibt, auch fremde Gemutsarten innig zu erkennen. . . . Nennen wir nun Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser im höheren Grade mit in das Bewußtsein der Welt versetzt »

Mehr als 100 Jahre sind verflossen, seitdem diese Worte geschrieben wurden. Sie haben auch heute an Bedeutung nichts verloren und kennzeichnen treffend unser Verhältnis zu Shakespeare, das nicht nur einen kleinen Kreis besonderer Kenner und Liebhaber betrifft, sondern ein lebendiger Bestandteil des Geisteslebens unserer Nation ist.

In den Werken Shakespeares finden wir, wie wohl stets im Werk eines wirklich Großen, das, was auch unsere Sehnsucht ausmacht: die Ganzheit der Daseinsschau, das Ringen um die Totalität des Lebens überhaupt.

Das innere Anschauen in ein lebendiges Bewußtsein der Welt zu verwandeln gilt unserer Zeit und der nationalsozialistischen Welt als Höchstes und vermag die idealsten und stärksten Kräfte wachzurufen. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn ich behaupte, daß man in Deutschland Shakespeare noch nie von einem so hohen, einmutigen und umfassenden Blickpunkt aus gesehen und geehrt hat, wie heute. Ja, wir dürfen wohl sagen: Zu keiner

Zeit war diesem Genius das deutsche Volk so nahe gekommen wie in der gegenwartigen Epoche; sie ist für uns Deutsche gekennzeichnet durch das Streben nach umfassender, geschlossener Lebensschau.

Die große Kulturrede des Führers auf dem letzten Reichsparteitag zu Nürnberg zeichnet in eindringlicher Deutlichkeit das Bemühen des Nationalsozialismus, alle Gebiete des öffentlichen Lebens unter der hohen Einheit der Idee und des Wollens zusammenzufassen. Wie in jedem einzelnen Werk Shakespeares ein Ganzes lebt, das mit seinen eigenen Worten fordert: «Gib mir dein ganzes Blut zu trinken!», so stellt der Führer und mit ihm die gesamte Nation die unerbittliche Forderung an jeden Deutschen, das Letzte herzugeben für das eigene Volk und damit für einen weiteren Anstieg der Menschheit.

«Dieser Staat soll nicht eine Macht sein ohne Kultur», rief der Führer in Nürnberg aus und zeigte so auf die Tiefe und Weite nationalsozialistischen Erkennens und Strebens hin. Das Neue, Kommende, das wir als deutsche Kulturleistung erwarten, muß sich nach dieser Forderung organisch mit allem Großen der Vergangenheit verbinden. Nicht Bildsturmerei ist es, die uns fordert, sondern heilige Ehrfurcht vor dem künstlerischen und kulturellen Werte unserer Ahnen und Vorfahren.

Wenn Shakespeare auch ein Sohn der angelsächsischen Insel ist, so rechnen wir Deutsche ihn bewußt auch zu unseren Ahnen, da er uns dem Blute und dem Wesen nach genau so nahe steht, wie jeder große deutsche Dichter und Denker. In ihm offenbart sich in gleicher Weise wie im deutschen Volk das faustische Suchen nach dem Letzten, Ewigen, das Ringen um die totale Schau; alles Ausdruck einer inneren Seelenverfassung, die in Blut und Rasse begründet ist.

Der nationalsozialistische Staat widmet sich der Pflege des Andenkens und der Arbeit um die Lebendig-Erhaltung des Werkes dieses großen Mannes mit Nachdruck und Liebe. Sicherlich wird auf dieser Tagung manches Wort über Shakespeare gesprochen werden, das nur für den tief in die Materie eingedrungenen Forscher bedeutungsvoll sein kann. Aber die wissenschaftliche Arbeit, über die hier Rechenschaft abgelegt werden soll, ist eine notwendige Voraussetzung dafür, daß die großen gewaltigen Gedanken Shakespeares in stets sich erneuernder Reinheit und Kraft in das lebendige Bewußtsein des ganzen

Volkes übergehen. Denn nach unserer Überzeugung sind diese großen Gedanken jedem verständlich, der sich über den bescheidenen Umkreis des eigenen Lebens zu höherer, geistiger Arbeit emporzuheben sucht.

Das Genie Shakespeare hat in seinem Schaffen alle Fragen des Seins oder Nichtseins angeschnitten. Aber zwei Begriffe sind es vor allem, die sein Werk scheinwerferhaft hinüberspiegelt in unsere Zeit und die auch unsere Zeit mit echtem neuem Leben erfüllen muß: die hohen Begriffe des Adels und der Ehre.

Es sind zur Hauptsache Könige und große Herren, die als Tragodiengestalten durch die Dramen Shakespeares schreiten. Aber sie sind es nicht, weil sie den Hermeln tragen oder einen klingenden Titel besitzen, sie sind es von innen heraus aus einer wohlgefügtten Ordnung und festen Schau. Indem Shakespeare an den Grundfragen des Adels und der Ehre ruht, entwickelt er das Ethos einer Verpflichtung und inneren Haltung.

Wir jungen Deutschen fühlen uns dadurch an einem sehr wesentlichen Punkte unserer eigenen Anschauung berührt. Es ist die innere Haltung, die von Romeo bis zu Brutus, von Macbeth bis zu Hamlet sichtbar wird und niemals als Willkür oder bloße Laune, sondern immer als innere, tragische Verpflichtung auftritt.

Jede dieser Gestalten sieht sich vor unentrinnbare Entscheidungen gestellt, in denen es im Prinzip nur ein Ja oder ein Nein, aber kein banges unentschlossenes Ausweichen gibt. Das Wort, das unser deutscher Schiller in den Satz gefaßt hat: «In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne», leuchtet wie ein unverloschlicher Stern aus diesen Gestalten des englischen Meisters. Ihr Inneres ist letzten Endes der Schauplatz, auf dem um Himmel und Holle gerungen wird. Wie diese Entscheidung auch ausfallen mag, sie ist das Schicksal des Helden in ganzer Schärfe, ohne ihm auch nur einen Rest der Verantwortung zu ersparen.

Der deutsche Herder ist es gewesen, der wohl als erster mit seltener Klarheit das Großartige in Shakespeares Werken zu erkennen vermochte.

Einfach und klar verbergen sich hinter der hohen Kunstform die großen Ideale, die Shakespeare in seinen Werken dargestellt hat. Es sind Ideale, die dem deutschen Volk von Natur aus zu eigen sind und die der Nationalsozialismus zu vollem Be-

wußtsein und absoluter Starke zu entwickeln sich bemüht. Uns kann es nicht gleichgültig sein, ob wir unserem Volk, das diesen Idealen nachleben will und soll, das hohe Abbild adliger und ehrenhafter Gesinnung in klassischen Kunstwerken zu zeigen vermögen oder nicht.

Wir schmalern damit in keiner Weise unser wohlbegründetes Recht, für unsere Zeit und die Zukunft Neues, Erstes und Eigenes zu fordern. Gerade die geistig fruchtbarsten Generationen unseres Volkes haben sich aus diesem Drange zur Eigenschöpfung immer wieder mit Shakespeare auseinandergesetzt. Stets hat sich die eigene Kraft an diesem großen Dichter und Denker unseres nordischen Brudervolkes erprobt und gemessen.

Und wenn diese gute Tradition mit der Tagung, die ich heute zu eröffnen die Ehre habe, ihre Fortsetzung findet, so scheint mir darin ein hoffnungsvoller Ausblick auf die kulturelle Weiter- und Neugestaltung unseres Lebens zu liegen.

Auch diese Tagung wird neben der eigentlichen Forschung und dem Austausch wissenschaftlicher Erkenntnisse und Erfahrungen dem Ziel zu dienen haben, das Verständnis für Shakespeare zu fordern und neue Wege hierfür aufzuweisen. Mit dieser Forderung glaube ich auch im Sinne des großen Dichters zu sprechen, von dem schon Goethe sagte, daß er die Römer seiner Römerdramen zu Engländern gemacht hätte, weil ihn seine Nation sonst nicht verstanden haben würde.

In dieser Formulierung Goethes wird eigentlich folgendes, wenn auch nicht in Worte gekleidet, unmittelbar ausgesprochen: Es kann nicht genügen, alles wissenschaftliche Material und alle Forschungsergebnisse über diesen großen Mann zu sammeln, vielmehr widerfährt der großen geistigen Leistung Shakespeares erst dann Gerechtigkeit, wenn ihn das ganze deutsche Volk versteht. Wirklich große Künstler offenbaren sich selbst in ihren Werken dem eigenen Volk und diese Offenbarung ist in Wahrheit nichts anderes als Spiegelbild der letzten seelischen und rassischen Werte, die der Nation insgesamt zu eigen sind. Die Berufung des Künstlers ist es, in eigener schöpferischer Sprache doch nichts anderes zu tun als die Sprache des Volkes in veredelter und schönster Form zu reden.

Das Verständnis für diesen großen Mann und sein Werk kann nicht allein durch die Lektüre vermittelt werden. Shake-

speare hat seine Dramen nicht für die Literaturgeschichte, sondern für das Theater geschrieben. Es gehört somit zu den Kulturaufgaben unserer Zeit, das Verständnis unserer breitesten Volksschichten für große Kunst und Unsterbliches wachzurufen.

Das deutsche Theater der Gegenwart ist ein Theater der nationalen und volkischen Verpflichtung. Es kann sich nicht in mimischer Schaustellung und billiger Feierabendunterhaltung erschöpfen, vielmehr muß es Ausdruck unseres deutschen Wesens, der ewigen deutschen Sehnsucht sein.

Eine zerfahrene, haltlos gewordene Vergangenheit hatte das Theater in ein Vergnügungsunternehmen verwandelt. Wir wollen es, um mit Schiller zu sprechen, in die moralische Anstalt verwandeln, auf der das ewige Ringen der menschlichen Unzulänglichkeit mit den höchsten Idealen in einer durch die Kunst gelauterten Form dargestellt wird.

Wenn wir in Zusammenhang mit Shakespeare und seinen Werken dieses vielgedeutete Schillerwort von der moralischen Anstalt anführen, so bedarf es wohl keines besonderen Hinweises, um die Idee aufkommen zu lassen, wir wollten einem Theater der Pruderie und falschen Tone, des Ruckfalls und der Reaktion, der Einseitigkeit und weltfremden Verstiegenheit das Wort reden. Wie in Shakespeares bittersten Tragödien immer noch irgendwo das Lächeln eines gutigen Humors durchschimmert, so ist auch auf der Bühne unseres nationalen Theaters genügend Raum für alle Spielarten der dramatischen Kunst. Shakespeare ist es, der uns nach Goethes Worten in unerhörter Tüchtigkeit und Wahrheit ein gewaltiges Werk geschenkt hat, dessen Lebensnahe von niemand ernsthaft bestritten werden kann. Wollen wir uns aber dieser großen Kunst würdig erweisen, so muß unsere Darstellung seiner Werke auf der Bühne der Größe seiner Dichtung und seines Geistes ebenbürtig sein.

Eine solche Forderung kann nicht von heute auf morgen erfüllt werden. Sie kann überhaupt niemals in absolutem Sinne Erfüllung finden, so daß nach Erreichung des Zieles nichts mehr zu tun übrig bliebe. Nein, sie stellt eine immerwährende Aufgabe und Verpflichtung dar.

Im Sinne dieser Aufgabe erinnern wir uns gern und mit Freude der Dramatikerwoche, die von der Hitler-Jugend erst vor wenigen Monaten hier in Bochum abgehalten worden ist. Diese Tatsache allein legt Zeugnis ab für das kulturelle Wieder-

erwachen unserer Nation. Wenn auch auf dieser Tagung die Probleme nicht von der Betrachtung eines Dichters, sondern mehr vom Theater- und Bühnenmäßigen aus angefaßt und dargestellt wurden, zeigte sich trotzdem am deutlichsten die Aufgeschlossenheit gegenüber der Darstellung der heroischen Idee.

Schon seit Jahren drangen die Kräfte in die Tiefe und Weite und suchen nach neuen größeren Formen, die in der Verlegung des szenischen Schauplatzes in die freie Natur ihren Ausdruck gefunden haben.

Das Freilichttheater der Gegenwart entwickelt in erster Linie jenen neuen Bühnenstil, der mit den Mitteln des Dichters und nachschaffenden Künstlers fortsetzt, was der Politiker und Staatsmann in den Massenaufmärschen und nationalen Feiern als sichtbares Zeichen der Volksgemeinschaft bereits gestaltet hat. Der Monumentalität des jungen Reiches kann zuinnerst nur eine Theaterleistung entsprechen, die den gleichen hohen Maßstab an die eigene Kunst anlegt.

Wenn ich dies alles bedenke, so scheint mir die heut beginnende Tagung der Shakespeare-Gesellschaft im Rahmen der Shakespeare-Woche immer weniger ein losgelöstes und für sich allein bestehendes Ereignis zu sein. Ehrt sie mit ihrer geistigen Arbeit die Größe der Vergangenheit, so weist doch eben diese Arbeit in die gleiche Richtung, der auch die ernstesten Bemühungen der auf die Gestaltung der Zukunft bedachten lebenden jungen Generation gewidmet sind. Scheint diese Tagung auf den ersten Blick eine Versammlung besonderer Fachkenner einer Spezialwissenschaft zu sein, so ergibt sich bei näherem Zusehen, daß hier letzten Endes die gleichen Ziele verfolgt werden, von denen der Führer in seiner großen Kulturrede sprach und denen wir insgesamt zu dienen verpflichtet sind.

Hat es zunächst den Anschein, als würde hier nur das Andenken des Dichters einer anderen Nation gepflegt, so erkennen wir doch bald, wie notwendig es gerade für uns Deutsche ist, das Erbe des großen Dramengestalters von jenseits des Kanals zu wahren. Shakespeare vermittelt uns in seinen Dramen nicht einen flüchtigen Genuß für Auge und Ohr, er offenbart uns die höchsten, lebendigsten Kräfte und Regungen unserer rassistischen Veranlagung und zugleich weist er uns schöpferische Aufgaben zu. Diese Aufgaben mögen verschieden verteilt sein.

Die Fülle der Erkenntnisse und Gedanken, wie sie sich im

Schoße der Shakespeare-Gesellschaft finden, bedeutet sicherlich eine besonders ernste Verpflichtung. Aber für jeden von uns, der einmal einen Hauch von dem Geiste Shakespeares verspürt hat, gilt es, sich immer wieder zu jenen königlichen Tugenden zu bekennen, zu denen der Meister von Stratford diese drei zählt: Mut, Geduld, Standhaftigkeit.

Sie sind nicht nur königliche Tugenden einer vergangenen Welt; sie sind unsterbliche Tugenden auch in unserer Zeit und ethischer Untergrund der politischen und kulturellen Forderungen des Nationalsozialismus. Wer diese Tugenden im Leben bewahrt, zeigt sich mit dem Genius des nordischen Dichters im Einklang und erweist ihm damit unvergängliche Ehrung

Kein schöneres Wort kann am Anfang dieser Zweiten Deutschen Shakespeare-Woche stehen als jenes, das der junge Goethe zum Shakespeare-Tag des Jahres 1771 gesprochen hat:

«Wir ehren heute das Andenken des größten Wanderers und tun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns.»

Der deutsche Shakespeare.

Ein Beitrag zur Bochumer Shakespeare-Woche

von

Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser.

Seit den Tagen unserer Klassik ist die schöpferische Sehnsucht des Dramatikers, das Letzte an Vollendung und das Äußerste an gesteigerter Leistung zu geben, vielfach dahin umschrieben worden. es galte, ein deutscher Shakespeare zu werden. Gleichviel nun, ob diese Umreißung eines kulturellen Hochziels mehr dem leider nun einmal vorhandenen, leise schulmeisterlichen Zuge der deutschen Ästhetik entspricht, oder ob sie die Folge jener innigsten Bemühung unserer erlauchtsten Geister, die sich über die Jahrhunderte mit Shakespeare befaßte, ist — jedenfalls stoßen wir wieder und wieder auf diesen Ehrgeiz, ein zweiter, und zwar ein deutscher Speerschüttler zu werden. Dieser Ehrgeiz, der sich auf einen Dramatiker aus außerdeutschen Bezirken bezieht, ist ein so merkwürdiger Tatbestand, daß sich allein hieraus die Einmaligkeit, Große und künstlerische Gewalt Shakespeares des Ersten ablesen läßt. Mit der elementaren Gewalt einer Sturmflut hat das Shakespearesche Werk alle Dämme deutschen Eigenlebens durchbrochen: und wenn auch die Gipfel unseres Dramas, nachdem das unendliche Meer Shakespeare-scher Möglichkeiten über sie hinweggebraust war, stolz wieder mit ihren Hauptern den deutschen Himmel grüßten, und nicht wie zahllose kleinere Talente und Nachahmer einfach weggeschwemmt wurden, muß man dennoch sagen: die Dramatik der vergangenen Jahrhunderte und auch unserer Tage hat die Sturmflut Shakespeare getauft wie nach Horbigers «Eislehre» der Ozean die Erde. Man muß schon nach solchen, noch immer unzulänglichen Bildern greifen, um die Wirkungskraft des mit dem Namen Shakespeare gekennzeichneten Werkes wenigstens anzudeuten. Wie die Dinge liegen, kann nicht wundernehmen, daß sich Generation um Generation über ein solches Phänomen

klarzuwerden trachtete. Der Hochadel des deutschen Geistes, von Lessing, Herder und Goethe über Grillparzer, Grabbe und Hebbel bis zu Paul Ernst, dazu ganze Kolonnen von Kärnern haben sich mit der Frage dieser «enthusiastischen Aneignung Shakespeares wie eines, obgleich in der Fremde geborenen Landsmannes» beschäftigt, beschäftigt mit einer Leidenschaft und in einem Grade, daß es mitunter, wie bei Otto Ludwig, zum vollkommenen Zusammenbruch jeder künstlerischen Eigenwilligkeit, zur hellen Verzweiflung und dunklem Untergang führte.

Wenn nun auch versucht wurde, in gewissenhaftester Kleinarbeit alle die erwähnten deutschen Stämme über Shakespeare zu sammeln, ergab sich doch mit ziemlicher Gewißheit kein anderes Ergebnis als die Feststellung unendlich unterschiedlicher Auffassungen. Hundert Stämme rufen gleichsam in Shakespeare hinein und dieser eine Shakespeare ist so vielstimmig, daß er jedem dieser Anrufe ein anderes Echo zurückwirft. Unter diesen Umständen wird niemand erwarten können, daß es sinnvoll, ja überhaupt denkbar wäre, den Versuch einer einheitlichen Antwort darauf, was an Shakespeare uns so anziehe, zu machen. Wohl aber läßt sich andeuten, was in unseren Tagen das besondere Augenmerk auf sich zieht, und wo wir aller Vermutung nach ansetzen wurden, um von der Sicht dieser Tage aus den Schlüssel zum Ratsel Shakespeare zu finden.

Wir gehen davon aus, daß die Wirkung Shakespeares in England selbst, sein erfolgreicher An- und Übergriff auf alle anderen Kulturnationen, insbesondere aber die deutsche, das Ergebnis seiner durch und durch englischen Art ist; damit halten wir die Grundlage für eine vielleicht endgültige Klärung für gegeben. Wir folgen damit einer wissenschaftlichen Tendenz, welche die Zurückführung ohne Zwang verwickelter, ohne Grund verworrener Anschauungen auf einfachere, und eben deshalb tiefere Deutungen anstrebt. Weltkultur, sagt der Nationalsozialismus, geht immer zurück auf solche überragende Persönlichkeiten, welche in ihrem eigenen Lande bluts- und artmäßig so urtief verwurzelt sind, daß die Kronen ihres Schaffens bis an den Himmel reichen, und so nicht nur der Nahe, sondern noch der fernsten Ferne sichtbar sind. Nicht, weil Richard Wagner einen paneuropäischen, ja noch den anderen Kontinenten genehmen Stilnischmasch angewandt hatte, ist er Eigentum der Welt geworden, sondern im Gegenteil, weil er

kompromißlos auf germanisch-deutschem Kunstempfinden beruht. Ich verweise auf Wagner, weil sich der Prozeß der Welt-eroberung hier, man konnte fast sagen, noch unmittelbar vor unseren Augen abgespielt hat, beweis- und kontrollierbarer als im Falle Shakespeare. Aus Gründen, die noch erörtert werden sollen, kommt uns bei dem größten Geist der britannischen Insel sein Englandertum freilich nicht so englisch vor, wie uns Wagners Deutschtum deutsch anmutet. Indessen hat schon Schlegel, als der Erzkanzler seines Herrn und Meisters, darauf hingewiesen, daß Shakespeare, der Stolz seiner Nation, der Genius seines Volkes, durch und durch nationaler englischer Historiker gewesen sei, daß er in der Geschichte und in den Geschicken seines Vaterlandes genau bewandert war; und die Wissenschaft betont, daß die englische Nationalkultur allein aus jenem politischen Einheitsbewußtsein, welches das Gesicht des elisabethanischen Zeitalters prägte, verstanden werden kann. Mit Recht ist auch als ein immer merk- und denkwürdiges Kennzeichen Shakespeares hervorgehoben worden, daß er die Vergangenheit aller Völker, ihre Gegenwart und in manchem auch Zukunft, der Oberhoheit eines englischen Standpunktes unterworfen hat. Alle geographischen Spielbezirke, die seine Stücke abstecken, sind sozusagen Annexionen oder Protektorate, die Persönlichkeiten der Weltgeschichte, welche er nachgestaltet, werden gleichsam zu Englandern nobilitiert, ja man konnte, ohne kühn zu sein, bei ihm von einer intellektuellen Empire-Bildung sprechen. Wir sind die Letzten, die unser Recht auf Shakespeare aufgeben wollten, ein Recht, das wir uns im Lauf der Zeiten erworben haben, und angesichts dessen wir manchmal fragen, ob das Mutterland es nicht schon fast an uns verwirkt hat — dennoch aber dürfen wir die in vieler Hinsicht klärenden und aufschlußreichen Bemerkungen der stolzesten und besten Engländer nicht vergessen; diejenige nicht Houston Steward Chamberlains, daß (wie nur der Deutsche Karl Maria von Weber) am Ende auch der Engländer nur Shakespeare zutiefst und wirklich lieben könne, und die bedingungslose Reklamation Shakespeares für England durch Carlyle, der lieber das indische Reich aufgeben wollte als ihn, den «Stern der Höhe». In Shakespeare sah er den Garanten für den völkischen Zusammenhalt aller über die Welt verstreuten Engländer.

Nun gibt es in der Weltliteratur Erscheinungen, denen man

ähnliche Stärke der nationalen Farbe zuerkennen muß, ohne daß sie sich in Deutschland ähnlich durchgesetzt hatten. Calderon ist so uralpisch, Molière so urfranzösisch wie Shakespeare englisch, und doch ist in den vergleichsweise angeführten Fällen der Widerhall, gemessen an Shakespeare, so gut wie ausgeblieben. Mit diesem Hinweis tun wir den zweiten Schritt, von den Erkenntnissen unserer Zeit aus, wie ich meine, sehr entscheidend zur Klärung des Problems beizutragen. Wenn Shakespeare mit so offenen Armen in Deutschland empfangen wurde, dann deshalb, weil gar nicht daran zu zweifeln ist, daß ihn Blutsbande mit uns verbinden. Mit anderen Worten: wir erkennen in dem universalen dramatischen Schaffen von Shakespeare das gleiche rassische Grundelement des Nordischen, auf welches wir die Höchstwerte auch unseres eigenen Volkes zurückzuföhren gelernt haben. Gunther und Adolf Bartels haben immer wieder auf die nordische Wesenheit Shakespeares hingewiesen, und darin liegt wohl tatsächlich der Schlüssel für die Kernfrage, warum der große Brite uns so viel, ja nicht den Schlechtesten unter uns Alles bedeutete und bedeutet. «Durch Shakespeare, sagt sein Landsmann Chamberlain, lebt das Innere des (nordisch bestimmten) Menschengemuts überhaupt — soweit Verstand und Affekt in Frage kommen — vor unserem geistigen Blick; die hinreißenden Bilder, der Witz, der Zauber des Versbaus, all dies gehört zur Technik des Kunstlers: das Ergebnis ist, außer höchster Kunst, auch neue Erkenntnis. Es zeigt sich, daß alle Erkenntnis erst aus der (in hervorragendem Maße dem nordisch-germanischen Menschen eigenen) Schöpfertat hervorgeht. Der Verlust der Shakespeare-Werke hatte eine bedauerliche Verarmung nicht nur der Kunst, sondern des geistigen Besitzes der germanischen Menschheit überhaupt bedeutet.»

In der Tat, bei Shakespeare wurde die Szene zum ersten und bisher zum einzigen Male zum theatrum mundi, zum Welttheater. Und das keineswegs bloß in den Tragodien, sondern sehr wohl auch in seinen unvergleichlichen Lustspielen, die uns ebenfalls den vielgerühmten Blick in das Innere des Menschengemuts tun lassen. Alfred Rosenberg erwähnt in seinem «Mythos des 20. Jahrhunderts» unter jenen nordisch-klassischen tiefen Denkern, welche den Umfang der menschlichen Fähigkeiten ausgemessen zu haben sich rühmen können, auch Shakespeare, und zwar mit einem sehr bezeichnenden Hinweis auf die Ge-

stalten Richards des Dritten und Jagos. Bei diesen Gestalten ist eine reine Formalästhetik immer in die größten Schwierigkeiten geraten, weil überhohte Ungeheuerlichkeit hier die Beantwortung, warum diese Erscheinungen «gefielen», künstlerisch und ethisch recht schwierig machte. In diese Zweifel nun fällt ein heller Strahl der Erkenntnis, wenn man bedenkt, daß den nordisch empfindenden Dichter, und infolgedessen auch uns, ein nordisch empfindendes Publikum, die Tatkraft als solche immer ansprechen wird. Jagos und Richards Handeln kraft des ihnen innewohnenden Gesetzes, die ungebrochene Äußerung ihrer Lebenskraft sind es, welche den vielbestaunten, zwingenden dramatischen Reiz dieser Gestalten bei uns auslösen. Jenseits moralisierender Betrachtungen berührt den germanischen Menschen in solchen Fällen die «angeborene Farbe der Entschließung», die Gunther als die eigentümlich nordische Farbe bezeichnet hat; und wenn sie auch nicht immer als Fahne der Ehre in diesem Daseinskampfe flattert, so doch wenigstens immer als Fahne der Tat.

Und noch ein Drittes: das 19. Jahrhundert hat sich in der Ansicht gefallen, Politik und Kunst seien getrennte Welten, es handele sich bei ihnen um vollkommen voneinander geschiedene seelische Bezirke. Wir dagegen tun uns etwas darauf zugute, das genaue Gegenteil nicht etwa angenommen, sondern grundsätzlich schon bewiesen zu haben. Auch in dieser Hinsicht durfte es sich lohnen, den Tatbestand bei Shakespeare genauestens zu untersuchen. Es stellt sich rasch heraus, daß seine Geburt aus der politischen Hochblüte der elisabethanischen Zeit und das vollige Durchdrungensein seines Werkes mit politischen Elementen zu der von ihm erreichten faszinierenden Wirkung unendlich viel beigetragen hat. Ich will offen lassen, inwieweit Gustav Steinbörners «Politische Kulturlehre» recht hat, wenn sie in Werken wie «Troilus und Cressida», «Maß für Maß», ja «Romeo und Julia», «Othello» und «Hamlet» vorzuglich politische Dramen sieht; die Argumente, die Steinbörner anführt, sind auf alle Fälle wegen ihrer Eigenartigkeit und Neuheit aller Beachtung wert. Unter allen Umständen ist Steinbörner aber beizupflichten, daß das staatliche Geschehen in den Königs- und Börderdramen der eigentliche dichterische Vorwurf sei, ja, daß zu jedem seiner Dramen in wandelbarer Funktion der Staat gehört. Das interessiert uns um so mehr, als sich hieraus erklärt,

wieso Shakespeare in seiner Zeit rein theaterpraktisch das verwirklicht sah, worum es uns heute wieder geht: ein lebendiges Volkstheater. Die politische Substanz bei Shakespeare erfüllte eben den Wunsch seines — und jedes! — Volkes, sich in seinem Wesen auf der Bühne gespiegelt zu sehen, und so ließen denn auch die Zuschauer keineswegs auf sich warten. Politik im Drama erwies sich als eine sehr reale Garantie für den Bestand des Theaters überhaupt, und überdies als ein Gegenstand, der sich nicht nur seinerzeit, sondern über alle Zeiten und Völker hinweg als uberaus anziehend und grundwerthaltig offenbarte.

Selbst bei betonter Hervorhebung des Nationalen, Rassen und Politischen bei Shakespeare muß es aber immer noch wundernehmen, daß als künstlerisches Hochziel des deutschen Dramatikers das Ideal eines deutschen Shakespeare aufgestellt wurde. Um noch einmal Wagner zu erwähnen, dessen übernationale Stoßkraft derjenigen Shakespeares ähnlich ist: Wann wäre es einem französischen oder amerikanischen Komponisten eingefallen, die Parole eines französischen oder amerikanischen Wagner auszugeben? Das Paradoxe unserer deutschen Formulierung wird durch diesen Hinweis wohl sinnfällig genug. Lag etwa doch das alte Erbubel unserer politisch ohnmächtigen Vergangenheit vor, welches kulturell so oft die Gefahr heraufbeschwor, das Deutsche selbst zu unterschätzen und das Fremde immer als Vorbild hinzustellen? Ich meine nein! Unsere Bewunderung, unsere Verehrung und Liebe für Shakespeare, zu der sich jedes deutsche Geschlecht immer wieder von neuem bekennen wird, sie langen allein gewiß nicht aus, die Vorstellung von einem deutschen Shakespeare zu erklären. Wohl aber gemeinsam mit der Schlegel-Tieckschen Meistertat, die eine der größten sprachschöpferischen Leistungen unseres Schrifttums ist. Diese Verdeutschung war es, über der von uns und unseren Vorgängern alle naturgemäß ursprünglich vorhandenen fremden Bestandteile so gut wie vergessen wurden. Gewiß, Shakespeares Dramen als solche sind des großen Englands Eigentum, und ohne seinen Urtext gabe es nicht den betorenden Klang und die herrliche Melodie, welche uns die Verse der Übersetzung vermitteln. Aber es gehört doch immer der kongeniale Geist des Übertragenden dazu, um eine solche, durch kein Jahrhundert zu erschütternde Resonanz auszulösen, wie sie Schlegel-Tieck beschieden war. Die Bibel wurde schon

vor Luther verdeutscht, ohne daß sie Besitztum des Volkes geworden wäre. Erst Luthers Magie des Wortes trug sie in alle Herzen, ließ sie in jedermanns Ohr klingen, wirkte entscheidend auf Stil und Rhythmus unserer klassischen Literatur bis hinauf zum Schrifttum unserer Tage. Auch Shakespeare war vor Schlegel-Tieck verdeutscht, ja aufgeführt. Er wäre aber noch heute nicht das, was er tatsächlich ist, wenn Schlegel-Tieck in den besten Augenblicken sich nicht, was Wortgewalt und Reinheit des Stils anbetrifft, auf vollkommen gleicher Höhe mit einem Goethe, einem Schiller und Grillparzer bewegt hätten.

Die Suggestivkraft dieser Verdeutschung ist so stark, daß man sich einen Augenblick fragen mochte, ob denn die Wendung von einem deutschen Shakespeare nicht schon deshalb unsinnig ist, weil durch die Einmaligkeit einer derartigen Übersetzungstat die Einmaligkeit der Erscheinung Shakespeares gewissermaßen aufgehoben und ganz ins Deutsche aufgesogen wurde. Da prallen dann die Ansichten ganz scharf aufeinander. Chamberlain, obwohl Wahldeutscher, ist in diesem Betracht Engländer geblieben, wenn er erklärt, Schlegel-Tieck hätten Shakespeare depoetisiert; und wir sind ganz im Mutterlaut verfangen, wenn wir ganz im Gegenteil Shakespeare durch Schlegel-Tieck zu unserem ur-eigensten Kulturgut rechnen.

Indessen eines dürfen wir über diesem Rausch des Wohlklangs, dem auch wir uns mit aller Inbrunst hingeben, doch nicht vergessen: der schöpferische Akt, durch welchen Shakespeare zu einem Kronzeugen der deutschen Sprache sanktioniert wurde, schließt nicht in allem die unbedingte Gültigkeit Shakespeares als eines Gesetzgebers für das deutsche Drama in sich ein. Gerade das aber haben, in nur zu begreiflicher Hingernessenheit durch die Macht des Wortes, allermeist diejenigen dichterischen Kräfte Deutschlands angenommen, welche sich das Ziel eines deutschen Shakespeare setzten. Sie ahmten Sprache, Bau, Art der Charakteristik und Stoffwahl Shakespeares, manchmal freier, manchmal fast sklavisch nach. Man übersah dabei, daß Shakespeare, was zunächst die Stoffwahl anbetrifft, in seiner Zeit ungeheuer aktuelle Themen anschnitt. Die Naivität, mit der noch heute häufig angenommen wird, man näherte sich Shakespeares Vorbild, indem man mit der Patina des Mittelalters, oder doch ziemlich entfernter Vergangenheit umspinnene

Stoffkreise wahl, bedeutet tatsächlich keine Ähnlichkeit mit dem Verfahren des großen Meisters, sondern ihr Gegenteil. Wer stofflich wie Shakespeare verfahren will, der mußte in unserer Zeit jungste Vergangenheit darstellen. Wer mit Shakespeare in dramatischer Hinsicht in Wettbewerb treten will, durfte sich nicht darauf beschränken, die nicht zuletzt aus der baulichen Sonderart des Shakespeare-Theaters zu erklärenden Eigenheiten zu übernehmen, sondern hatte sich, wie das unsere tiefsten dramatischen Denker auch getan haben, zunächst mit den Gesetzmäßigkeiten unserer Bühne auseinanderzusetzen. Dann tate er, was Shakespeare tat: er schuf sich sein eigenes neues Rhodus, um dort zu tanzen. Und wer den Versuch machen will, mit Shakespeares Art der Charakteristik zu konkurrieren, der bringe auch dessen Welt- und Tiefblick mit und glaube nicht, es sei mit einer losen Folge von humorigen und tragisch bestimmten Szenen getan. Den Imitatoren kann nicht laut genug gesagt werden, daß nach Schlegels unwiderleglicher Feststellung der große Brite «ein Abgrund von Absichtlichkeit, Selbstbewußtsein und Reflexion war», der nur eben deshalb die dramatische Komposition als eine «der besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes» so meisterlich handhabte. Viele von den guten Leuten, welche Shakespeare nacheiferten, hatten und haben bis auf den heutigen Tag von diesem obersten Gesetz des Schaffens im Drama wenig Notiz genommen. Was bei Shakespeare die oft zum Erschrecken großartige Folgerichtigkeit eines planvollen szenischen Gestaltens ist, wurde bei den Epigonen nur zu oft zu einer müßigen Anspannung der Phantasie.

Fanatiker, für die Grabbe mit unzulänglichen Argumenten, aber mit sehr richtigem Instinkt das Wort von der Shakespeareomanie prägte, haben, bestürzt von der überdimensionalen Größe dieses Genies, Shakespeare bis auf Komma und Punkt Unfehlbarkeit zusprechen wollen. In seiner Zeit ist er gewiß der Unfehlbarste gewesen; und wo sind diejenigen, die sich für ihre Zeiten in den nachfolgenden Jahrhunderten als ähnlich unfehlbar hatten erklären können? Allen, selbst das größte historische Genie kann niemals dogmatisch für den Abschluß der lebendigen Entwicklung erklärt werden. Und es wäre ganz unshakespearisch empfunden, wollte man anbefehlen, daß die Dramatik unserer Zeit bei Shakespeare auf der Stelle zu treten

habe. Seit den Tagen des deutschen Idealismus bis zur Entfaltung der nationalsozialistischen Weltanschauung haben uns Fragen beschäftigt, die Shakespeare nicht aufkommen konnten. Er steht in renaissancehafter Sicherheit ehern wie Colleoni da, jenseits von Gut und Böse, und schafft mit einer grandiosen Vermessenheit, wie sie nur der Sieg der Reformation über die mittelalterliche Bindung einen weltgeschichtlichen Augenblick lang hervorbringen konnte, die Schöpfung des Schöpfers noch einmal. Bis auf Macbeth, wo ein frommeres Gefühl für den neuen Gott, dem wir zuschreiten, aufleuchtet, übt Shakespeare in seinem Gesamtwerk die Souveränität eines Gottes gleichsam selbst aus. Fast schon erdenfern strahlt der «Stern der höchsten Höhe», wir sehen Shakespeare mit Herders visionärem Blick «hoch auf einem Felsen sitzend, zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres, aber das Haupt in den Strahlen der Sonne» thronend über seinen Geschöpfen. Niemals hat sich ein Dichter in größerer Freiheit des Schaltens und Waltens gefunden, und niemals hat sich einer dieser Möglichkeit würdiger erwiesen als Shakespeare. Wenn nun dieser Beweis der äußersten schöpferischen Souveränität auch immer eines der heiligsten menschlichen Dokumente bleiben wird, müssen wir doch gleichzeitig erkennen, daß die Voraussetzungen dafür auf dem unerfüllbaren Wunschtraum der Renaissance, freilich einem titanschen Wunschtraum, beruhten. Dieser Rausch volliger Unabhängigkeit des Menschen ist seit langem wieder verflogen. Schon Shakespeare selbst, der nicht nur der größte Dichter seiner Zeit war, sondern auch ihr weisester Mensch, gelangte mit zunehmendem Alter zu ähnlichen Schlüssen, wie seine letzte und größte Selbstdarstellung, der Prospero im «Sturm», erkennen läßt. Auch Prospero baute Welten auf «durch seiner Kunst gewaltigen Zwang», doch er ahnt, daß dieses leere Schaugepränge dereinst spurlos verschwinden wird wie selbst «der große Ball», und schwört «das grause Zaubern ab»:

«So brech ich meinen Stab,
begrab ihn manche Kletter in die Erde,
und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
will ich mein Buch ertränken . . .»

Wissen um den größeren Gott umwehte also schon den scheidenden Shakespeare, der ein Leben lang wie dieser schaltete und waltete.

Ich habe einmal die Offenbarung des Tragischen zu verdeutlichen versucht, als ich von der tragischen Hohe in der deutschen Dichtung und der Weltdichtung überhaupt sprach. Der Sinn aller dramatischen Bemuhung seit Sophokles enthullte sich als das Gottsucherische des nordischen Menschen, als sein Bedurfnis, das Weltall und das hierem gestellte Leben zu entratseln, um sich selbst den gehorigen Platz anzuweisen und Klarheit uber die nach dem Willen der Vorsehung einzunehmende Haltung des Menschen zu gewinnen. Tragik stellte sich dann heraus, wenn ein Augenblick eintrat, in welchem der Mensch sich einer auBersten Situation gegenubersah, in angeborener Glaubigkeit Gott suchte, ihn nicht fand und fur einen Augenblick ihn im eigenen Herzen ersetzen muBte. Auf diesem Wege ist unsere wertvollste und tiefgrundigste Dramatik immer fortgeschritten; sie suchte Gott oder ubernahm seine Stellvertreterschaft; Shakespeare aber sehen wir viel weniger Gott suchen als einen weltgeschichtlichen Augenblick uber danach trachten, Gott zu sein. So sehr ihn das von allen anderen erleuchteten Geistern unserer Dichtung unterscheidet, so heilsam war und ist diese Tatsache seines in ethischer Beziehung fast bindungsfreien Schaffens. Zwar: wollten wir seiner Haltung folgen, so ware das von uns eine Unwahrheit. Aber daB er uns durch die Wirkung seiner freien Kunst vor einer Uberbetonung des Sittengesetzlichen behutet hat, daB wir durch ihn hindurchgegangen sind und nun wissen, das Ethische ist fur uns zwar der Kern des Dramas, es bedarf aber uberdies an sich vollkommen unethischer kunstlerischer Mittel, wie sie Shakespeare handhabt, damit es nicht zum bloBen erhobenen Zeigefinger ausartet, all das ist das unfragliche, gar nicht hoch genug einzuschatzende Verdienst Shakespeares auch an der anders gearteten deutschen Tragodie.

Wenn wir uns also einen deutschen Shakespeare wunschen wollen, so kann das niemals heiBen, das Urbild in allem zu imitieren. Abgesehen davon, daB sich alles ganz Geniale sowieso nicht kopieren laBt, wurden noch so feine Nachahmungen im Bilderbogenstil, mit Narrenszenen und allem Drum und Dran, mit renaissancehafter Uberobjektivitat und einseitiger, antiquarisch bestimmter Stoffwahl noch nicht einmal einen Viertel-Shakespeare ausmachen. Dagegen: wenn uns ein Genie geschenkt wurde, das auf der Linie Goethe, Schiller, Kleist und

Hebbel, formal streng, vergewaltig, gottsucherisch und tiefgründig die unmittelbarsten Schicksalsfragen unseres Volkes gestaltete, dann wollten wir ihn, zu Ehren des größten Dichters britischer Zunge, als den vollendetsten Repräsentanten unseres Volkstums den deutschen Shakespeare nennen.

Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare-Jünger.

Festvortrag vor der Hauptversammlung
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1938.

Von

Paul Kluckhohn.

«Gabe es doch auch Shakespeare-Gesellschaften!» Fast ein halbes Jahrhundert vor Gründung der Gesellschaft, in der ich die Ehre habe zu sprechen, hat Achim von Arnim in seiner Novelle «Die Ehenschmiede» diesen Ausruf niedergeschrieben. Er mag vorangestellt sein, die Berechtigung zu bezeugen, gerade in diesem Kreise die Aufmerksamkeit für die Dramatiker der deutschen Romantik in Anspruch zu nehmen.

Welche Bedeutung die deutsche Romantik für das Heimischwerden der Werke Shakespeares in Deutschland gehabt hat, das durfte Ihnen allen einigermaßen bekannt sein. Noch heute trägt die verbreitetste und als ganze beste Shakespeare-Übersetzung die Namen August Wilhelm Schlegels und Ludwig Tiecks. Zwar stehen diese beiden nicht ganz gleichberechtigt nebeneinander. Schlegel hat den Hauptanteil an diesem Werk gehabt, Tieck hat kein Stück ganz selbst übersetzt. Aber neue Untersuchungen und Briefkunde, die im Shakespeare-Jahrbuch veröffentlicht wurden, haben erkennen lassen, daß er als Berater und Redaktor starken Anteil an den Übersetzungen seiner Tochter und des Grafen Baudissin gehabt hat.

Auch als Shakespeare-Forscher mag man A.W. Schlegel und Tieck nebeneinander nennen. Schlegels schöner Aufsatz über «Romeo und Julia», 1797 in Schillers «Horen» erschienen, von Karoline mitverfaßt, gab eine Einzelwürdigung eines Shakespeareschen Werkes als künstlerischer Leistung, wie sie mit so eindringendem und fein nachfühlendem Verständnis sowohl für die künstlerisch bewegte Gliederung wie für die Menschen-

darstellung vorher noch nie geschrieben worden war. Eine Auseinandersetzung mit Goethes Hamlet-Auffassung war vorangegangen. Seine Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst wie schon die früheren Jenaer Vorlesungen über philosophische Kunstlehre, und ausführlicher dann die Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, gaben eine Gesamtwürdigung Shakespeares, der man heute wohl nicht mehr ganz gerecht gegenüber steht; ihrer Zeit war sie von stärkster Wirkung für das Shakespeare-Verständnis nicht nur in Deutschland, sondern auch bei vielen anderen Völkern Europas.

Ludwig Tieck seinerseits hat zeltlebens Shakespeare gehuldt wie keinem anderen Dichter sonst. Schon der Gottlinger Student hat eine Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren verfaßt, die mit einer Neubearbeitung des «Sturm» 1796 veröffentlicht wurde. Elf andere Aufsätze hatten sich anschließen sollen. An ihre Stelle trat das große Buch über Shakespeare, das Kommentare zu den einzelnen Dramen und eine Gesamtwürdigung bringen sollte. Es wurde freilich nie abgeschlossen und erst vor kurzem von Ludeke veröffentlicht. Aber manche anderen Arbeiten Tiecks wie die Vorreden zum «Altenglischen Theater» und zum «Deutschen Theater» lehrten Shakespeare in seinem Volk und in seiner Zeit sehen. Auch der Zyklus von Shakespeare-Novellen «Dichterleben» ist eine Frucht dieser Studien. Und noch in hohem Alter hat sich Tieck um Shakespeare-Aufführungen bemüht, und einzigartig muß die Wirkung gewesen sein, die von seinem Vorlesen Shakespearescher Dramen ausging. Das Wort, das er 1800 in seinen «Briefen über Shakespeare» geschrieben, hat für sein ganzes Leben Gültigkeit: «Das Zentrum meiner Liebe und Erkenntnis ist Shakespeares Geist, auf den ich alles unwillkürlich und oft, ohne daß ich es weiß, beziehe; alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm; meine Ideen sowie die Natur, alles erklärt ihn und er erklärt die andern Wesen, und so studiere ich ihn unaufhörlich».

Denken Sie neben August Wilhelm Schlegel auch an seinen Bruder Friedrich, an den frühen starken Eindruck der Hamlet-Lektüre, der sich in dem Aufsatz «Über das Studium der griechischen Poesie» widerspiegelt und Schillers Spott in den «Xenien» herausforderte, während neuere Beurteiler jenen Ausführungen «tiefe Blicke» nachruhen, und an die Verherrlichung Shake-

Shakespeares als Gipfel der modernen d. h. neuzeitlichen Poesie im «Athenaum». Denken Sie neben Tieck an seinen Freund Solger, den Ästhetiker, der eine sehr ausführliche und tief in Shakespeare eindringende Kritik an A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen geschrieben hat. — Mein Kollege Wundt hat vor vier Jahren hier darauf hingewiesen. — Nehmen Sie dazu Worte höchster Verehrung für Shakespeare aus dem Munde Clemens Brentanos, der vor Shakespeares Werken steht wie «vor den aufgeschlagenen ungeheueren Büchern des Schicksals» und der, wie auch andere Romantiker, Shakespeare und Goethe gerne nebeneinander nennt, um das Höchste zu bezeichnen, was es für ihn an Dichtung gibt.

All das dürfte bekannt und anerkannt sein. Die Shakespeare-Studien der deutschen Romantik haben durch Marie Joachimi-Dege und Henry Ludeke eingehende Darstellung gefunden, und so manche Beiträge im Shakespeare-Jahrbuch haben ihnen gegolten. So schon 1896 der Festvortrag von Max Koch «Ludwig Tiecks Stellung zu Shakespeare». Dieser Vortrag beschäftigte sich wesentlich mit Tiecks Shakespeare-Forschung. Über Shakespeares Bedeutung für Tiecks eigene dramatische Schöpfungen machte er nur einige wenige Bemerkungen. Das dürfte symptomatisch sein für die Forschung überhaupt, wenn man von Ludekes Buch «Ludwig Tieck und das alte englische Theater» absieht, das auch der Wirkung Shakespeares in Tiecks Dramen und Novellen nachgeht. Im allgemeinen hat man sich viel mehr um die Shakespeare-Übersetzung und die Shakespeare-Forschungen der deutschen Romantik gekümmert als um Shakespeares Bedeutung für deren dramatische Werke. Wie überhaupt die Romantikforschung den dramatischen Bestrebungen dieser Dichter erst jetzt gerecht zu werden beginnt. Für Shakespeares Einfluß auf deutsche romantische Dramen sind wohl mancherlei Einzelbeobachtungen in Spezialstudien zusammengetragen, aber man hat kein Gesamtbild daraus geschaffen. Die herrschende Vorstellung dürfte wohl die sein: Shakespeare bedeutet für das dramatische Schaffen der Romantik Verführung zur Regellosigkeit, zu halb epischer Darstellung in einer zerfließenden Mischform. Dabei sind doch die Romantiker in ihren theoretischen Schriften gerade im Gegensatz zu den Sturmern und Drängern bemüht, Shakespeare nicht als unbewußt schaffende Naturkraft, als «ein blindes, wild laufendes Genie», sondern als

«tiefsinnigen Künstler» zu sehen, wie Schlegel, als «das Bild alles Vollendeten in der Kunst», wie Tieck gesagt hat, und so seine Formen als organisch, d. h. durch den Gehalt bestimmt, nicht als willkürlich zu verstehen. Darum durfte es berechtigt und an der Zeit sein, die dramatischen Schöpfungen der deutschen Romantik einmal eingehender nach ihrem Verhältnis zu Shakespeare zu befragen.

Der theoretischen Wortführer August Wilhelm und Friedrich Schlegel eigene dramatische Versuche stehen Shakespeare fern, sowohl der «Ion», der ein Drama des Euripides bearbeitet und in der Nachfolge der «Iphigenie» steht, wenn auch weltanschaulich anders gerichtet, wie der «Alarcos», dieses seltsame Experiment, das zugleich der Antike und Calderon nachzueifern will. Auch die von August Wilhelm Schlegel der Öffentlichkeit vorgestellten jungen Dramatiker Wilhelm von Schütz und Friedrich de la Motte Fouqué wollten in ihren betrublich schwachen Erstlingen den Spaniern, besonders Calderon nachfolgen, Schütz zugleich der Antike und dem «Alarcos», und haben mit Shakespeare — man kann nur sagen leider — gar nichts zu tun.

Calderon war ja in der Theorie des Dramas bei beiden Schlegels wie bei Schelling eine sehr hohe Stellung angewiesen worden. Er lag den Romantikern weltanschaulich nahe. Sein religiöser Gehalt und auch die lyrischen Elemente seiner Form wirken in ihrem dramatischen Schaffen nach. Aber ihr natürlicher, man darf auch sagen rassischer Instinkt ließ sie, ließ besonders Arnim noch viel stärker Shakespeare nachfolgen. Wenn Tieck einmal über seine «Genoveva» an Iffland geschrieben hat: «Ich habe in diesem Schauspiel den Versuch gemacht die Shakespearesche Form mit der spanischen zu vereinigen», und Brentano ähnliches zum Lob eines Dramas von Arnim gesagt hat, Shakespeare war doch die starker wirkende Kraft.

Andere Dramen Tiecks zeigen das deutlicher als die «Genoveva». Die Frage der Einwirkung Shakespeares und anderer englischer Dramatiker auf das Schaffen Tiecks ist schon von Lüdeke eingehend untersucht worden. Im besonderen sind es, neben der frühen kleinen Dichtung «Die Sommernacht» von 1789, die sich an die Elfenzene im «Sommernachtstraum» anlehnt, und den Märchenlustspielen, das Ritterdrama «Karl von

Berneck» und das Marchendrama «Ritter Blaubart», die in der Nachfolge Shakespeares stehen. Karl von Berneck sollte «ein deutscher Orest» sein, zeigt aber mehr Züge von Hamlet, und manche Motive aus «Romeo und Julia» und «Macbeth» werden in diesem Drama verwendet. «Ritter Blaubart» steht nicht nur motivisch — hierfür ließen sich Ludekes Nachweise noch ergänzen —, sondern in seiner ganzen Bauweise und in dem Nebeneinander derber Komik, auch warmen Humors, und tiefen Grauens viel mehr unter Shakespeares Patenschaft als unter der des italienischen Marchendramatikers Gozzi. So sind es gerade die beiden Dramen Tiecks, die — neben dem kleinen Zweiakter «Der Abschied» — die dramatisch stärksten und buhnenfähigsten sind, in denen er Shakespeare am nächsten steht. Für «Genoveva» aber und «Octavian» hat Tieck selbst auf «Perikles von Tyrus» hingewiesen, welches von ihm Shakespeare zugeschriebene Werk er aufs höchste verehrte und in dessen «Form, die so wunderbar Epik und Drama verschmilzt», er sich «wie vergafft» hatte, und daneben auf das «Wintermärchen». Allzu leicht hat man dies Wort und dazu das Urteil von Steffens von der «auseinanderfließenden Art der Dramen», zu der Tieck sich durch Friedrich Schlegel habe verleiten lassen, nachgesprochen und darüber nicht gewurdigt, wie «Genoveva» nicht nur durch die Stimmungskraft einzelner Szenen und Szenengruppen wertvoll ist, sondern trotz aller Breite doch nicht episch zerfließt, vielmehr sehr überlegt, fast zu überlegt komponiert ist, nämlich ganz auf Kontraste gestellt, auf Kontraste im Bau und in der Aufeinanderfolge der Szenen und auf Kontraste der Personen. Tiecks Schwager Bernhardi hat ja in seiner Besprechung nachdrücklich darauf hingewiesen. Auch von anderen Dramen Tiecks gilt das, besonders von «Blaubart». Der Kontrast ist nun aber ein wesentliches Strukturelement der Dramen Shakespeares, wie Otto Ludwig und neuerdings Walzel erkannt haben. Und nicht Tieck allein ist darin Shakespeare-Jünger. Wir finden den Kontrast als ein wichtiges dramatisches Bauelement auch bei Werner, bei Brentano und besonders bei Arnim.

Zacharias Werner, vielleicht die größte dramatische, sicher die größte theatrale Begabung unter den Romantikern, stand zunächst stark unter dem Einfluß der Dramen Tiecks und indirekt, spät erst direkt auch Calderons, daneben aber und im

stärkeren Maße unter dem Einfluß Schillers. Vor Shakespeare machte er in seinem berühmten Briefe an Iffland wohl eine große Verbeugung («dieser gottliche Mensch»), aber was er sonst über ihn sagte, das bedeutet mehr ein Hineinlegen eigener Wernerscher Ziele als tiefes Verständnis. Ihm war ja Menschengestaltung weniger wichtig als Ideenverkündung. Das trennt ihn deutlich von Shakespeare. Einzelne Motive, Szenen und Episodenfiguren zeigen trotzdem Anregung von diesem. Aber das ist nicht von entscheidender Bedeutung. Das Werk freilich, in dem Werner Shakespeare am nächsten gekommen zu sein scheint, ist uns nicht erhalten, der zweite Teil von «Das Kreuz an der Ostsee». Wir haben darüber nur einen Bericht von E. T. A. Hoffmann in den Gesprächen der Serapionsbrüder. Da ist besonders von Waidevuthus die Rede, einem «furchtbar gigantischem grauenhaften Wesen». «Seit Shakespeares Zeiten ging solch ein Wesen nicht über die Bühne wie dieser übermenschliche furchterlich grauenhafte Greis».

Clemens Brentanos große Dramen «Die Grundung Prags» und «Aloys und Imelde», die man als musikalisch-lyrische Dramen bezeichnen kann und in ihrem Aufbau mit Musikwerken verglichen hat, haben wohl stärkere Wirkung von Calderon erfahren als von Shakespeare. Sein Lustspiel «Ponce de Leon» aber, dieses in Spanien spielende Stück, dessen Stoff einer französischen Erzählung entnommen ist und das Figuren der italienischen Commedia dell'arte verwendet, gestaltet diese Figuren doch mehr nach Shakespeare als nach den Italienern, mit viel individuellen Zügen, wie ja auch in dem Singspiel «Die lustigen Musikanten» die italienischen Maskenfiguren, besonders Truffaldin, mehr von Shakespeares Narren als vom echten Truffaldin haben. «Ponce de Leon» übernimmt so manche Motive aus «Was ihr wollt», «Wie es euch gefällt» und «Viel Lärm um nichts», übersteigert noch die Wortspiele Shakespeares und die bei diesen so beliebten Verkleidungs- und Verwechslungsscherze zu einem Wirbeltanz von Mißverständnissen und halben Enthüllungen und läßt doch hinter allem Scherz auch tiefes seelisches Erleben aufleuchten. «Wenn der Scherz taugen soll, so muß er Ernst enthalten», sagt eine Gestalt der Komödie. Dies Werk ist ein Intrigenlustspiel mit vielen lebendigen Charakteren, das der Forderung von Goethes und Schillers Preisausschreiben nach Vereinigung der Vorzüge des Intrigen- und Charakter-

lustspiels gerecht geworden sein durfte, gegen dessen dramatische Technik sich freilich Einwendungen machen lassen.

Von «Ponce de Leon» laufen Faden zu Eichendorffs Lustspielen und zu Buchners «Leonce und Lena» Eichendorffs «Die Freier» haben die Verkleidungs- und Verwechslungsmotive aufs Hochste gesteigert, so daß nicht nur fast jede Person etwas anderes darstellt als sie ist, sondern schon Verkleidete sich noch einmal verkleiden, die am meisten Getauschten die anderen für verrückt halten usw. Patron dieses Stückes ist aber nicht so sehr Brentano wie Shakespeare, «Was ihr wollt» wirkt bis in viele Einzelheiten hinein nach, und die Charakterzeichnung ist fester und individueller als bei Brentano. Auch verfügt Eichendorff über reichere komische Mittel. Gleich die erste Szene mit den Morgenturnübungen des Hofrats, die den Amtsboten zur vergeblichen Nachahmung reizen, mit dem erregten abgehackten Zwiegespräch, in dem der eine einen Menschen, der andere einen Brief meint, und mit den großen und edel klingenden Worten des Hofrats, denen seine kleinlichen Amtshandlungen ebenso widersprechen wie seine sehr berechnenden Gedanken an seine Karriere, gibt auf knappstem Raume eine Fülle komischer Wirkungen und vorzügliche Charakterzeichnung. Die folgenden Wirtshausszenen mit den verlüderten Komodianten stehen ihnen nicht nach und erinnern sehr an Shakespeare. In den Szenen Leonhards und der Gräfin erklingen dann lyrische Töne spezifisch Eichendorffscher Färbung und echte und tiefe Empfindung kommt zum Ausdruck, so daß die Prosa wie notwendig in Verse übergeht. Wolfgang Menzel, ein zeitgenössischer Kritiker, dem man heute wieder mehr Beachtung schenkt, hat «Die Freier» besonders hoch und Shakespeares Lustspielen an die Seite gestellt. In den letzten 15 Jahren haben sie auch manche Bühnenerfolge errungen. Für diesen Sommer stehen sie auf dem Programm der Heidelberger Festspiele.

Motivverwandtschaften verbinden «Die Freier» mit Immermanns «Verkleidungen», welche freilich auf tieferem Niveau stehen, und mit Buchners «Leonce und Lena», von dem Faden auch wieder zu «Ponce de Leon» zurückführen. Auch in Buchners Lustspiel ist eine Einwirkung Shakespearescher Werke festzustellen. Seine Menschengestaltung ist realistischer als die aller anderen romantischen Komodien.

In viel stärkerem Maße als der Verfasser des «Ponce de Leon» war sein Freund Achim von Arnim ein Shakespeare-

Junger. Sein Vertrautsein mit Shakespeares Werken kommt in halb scherzhafter Weise an jener Stelle der Novelle «Die Ehen-schmiede» zum Ausdruck, aus der ich am Eingang meiner Ausführungen zitiert habe. Er war auch eine größere dramatische Begabung als Brentano oder Eichendorff. Seine Freunde erwarteten von ihm das neue Drama. In der Tat war sein dramatisches Schaffen sehr reich. Doch ist es bis heute zu wenig gewürdigt worden. Ich hoffe durch einen Neudruck zahlreicher Dramen Arnims in der von mir herausgegebenen Reihe «Romantik» des Sammelwerks «Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen» zur Verbreitung seiner Dramen beizutragen. Bei Lebzeiten Arnims ist nur ein kleiner Teil seiner dramatischen Werke gedruckt worden. Mehr traten nach seinem Tode in der Ausgabe seiner «Samtlichen Werke» ans Licht. Aber noch heute sind manche ungedruckt. Auf die Bühne ist von alldem fast nichts gekommen. Schuld daran war wohl auch der Gegensatz, in dem Arnim zum Theater seiner Zeit stand, sowohl zum bürgerlichen wie zum klassischen Drama, auch zu Schiller, erst recht zur französischen Tragödie und Komödie, die er in «Berichten aus Paris» an Shakespeare mißt, während er das englische Theater in London wegen der «Popularität des Trauerspiels» bewundert. Er empfand es sehr schwer, «mit der Resignation, daß ein dramatisches Werk doch nie aufgeführt wird, zu schreiben».

Arnims dramatischer Erstling, den man als Operntext von kantatenartigem Festspielcharakter ansprechen mag, «Das Heldenlied von Hermann und seinen Kindern», erschien in einem buntscheckigem Dichtungswerk, das in seinem Titel «Ariels Offenbarungen» den Namen des Geistes aus Shakespeares «Sturm» trägt. «Die Pöpstin Johanna» steht als Werk einer dramatisch epischen Mischform in der Nachfolge Tiecks und fugt wie dieser die Szenen hauptsächlich in der Technik des Kontrastes aneinander. Auch das Drama «Die Gleichen», das in der Gestaltung des Konfliktes des Grafen von Gleichen sehr aufschlußreich ist für Arnims Anschauungen, leidet an einem Zuviel an Handlungssträngen, wenn es auch im einzelnen sehr wirkungsvolle Szenen und viel Schönheiten enthält und auch wieder stark mit Kontrasten arbeitet. 1925 ist von diesem Werk eine kurzende Bühnenbearbeitung erschienen, von deren Schicksal mir nichts bekannt ist.

Auf einen anderen Weg dramatischen Schaffens wurde

Arnim durch seine Beschäftigung mit älteren deutschen Dramen aus dem 16. und 17. Jahrhundert gewiesen. Zunächst war es besonders Andreas Gryphius, der es ihm angetan hat. Aus dem Plan, dessen Drama «Cardenio und Celinde» neu herauszugeben, wurde eine Neubearbeitung in dem «Studentenspiel» «Halle». Statt der rhetorischen Deklamationen des alten Gryphius gibt Arnim hier ein reiches dramatisches Geschehen. Die Exposition ist aus Erzählung ganz in bewegte Handlung umgesetzt. Das Drama des Gryphius beginnt mit einem Geschehen, das bei Arnim erst im dritten Akte einsetzt, nämlich dem Entschluß Cardenios, den Lysander zu toten, der die von Cardenio gehebtte Olympia durch Betrug zur Ehe gewonnen hatte. In wirklichkeitsnaher Darstellung wird den Zuschauern alles vor Augen geführt, nichts bloß durch Reden mitgeteilt. Darum ist die Handlung von der italienischen Universität Bologna nach Halle verlegt, dessen Studentenleben der Zeit um 1800 in einer Fülle lebendiger Gestalten und mit mancherlei Zeitbeziehungen auf die Bühne kommt. Gewiß bringt dieses Verfahren auch manche Episoden mit sich, die aber alle ihre Bedeutung für die Erhellung der Charaktere haben. Sehr wirksam sind die Aktschlüsse herausgearbeitet. Auch in diesem Drama bedient sich Arnim der Technik der Kontraste. Er setzt komische Szenen und Gestalten unmittelbar neben tragsche. Auch sprachlich weiß er zu differenzieren. Er wechselt nicht wie Shakespeare zwischen Prosa und Vers, sondern zwischen einer Prosa des Alltags und einer rhythmischen Prosa. Letztere nennt er «die unbestimmte Jambenzeile», auf deren «Erfindung» er sich etwas zugute tut. Sein Stil ist unter anderem durch die häufige Verwendung der Variationstechnik charakterisiert. All das steht Shakespeare nahe. Auch in manchen Szenen und Motiven macht er Anleihen bei diesem. Was der Jude Nathan über die Ehre sagt, hat sein Vorbild in einem berühmten Selbstgespräch Falstoffs. Die Stadtmusikanten stammen von den Hochzeitsmusikanten in «Romeo und Julia». Eine Aufführung im Stuck dient zur Bloßstellung derer, zu deren Ehren gespielt wird, wie im «Hamlet». Auch die Vorliebe für Wortspiele verbindet Arnim mit Shakespeare, auf den auch direkt Bezug genommen wird. Und die Bühne, auf der wir uns «Halle» gespielt zu denken haben, ist nicht die Anlaubbühne des Andreas Gryphius, sondern die Bühne Shakespeares, die Balkonszenen und ähnliches ermöglicht.

Am Ende von «Halle» stehen wie am Schluß von des Gryphius «Cardenio und Celinde» Buße und Entsagung. Aber Arnim hat seinem Werke noch ein Nachspiel folgen lassen, das sich zu einem ganzen zweiten Teile ausgewachsen hat: «Jerusalem. Ein Pilgerabenteuer». Diese ganz religiöse sinnbildhafte Dichtung zeigt in ihrem Gehalt Verwandtschaft mit Calderons «Andacht zum Kreuze» und «Standhaften Prinzen», in der Ausführung aber steht sie Shakespeare näher. Man kann hier von einer Reisetchnik sprechen wie bei Tiecks «Octavian» und «Fortunat». Das direkte Vorbild aber dürfte der «Perikles» gegeben haben. Aus ihm wird Arnim die Anregung geschöpft haben für die große Szene auf dem Schiff während eines Sturmes, der durch Opfer besanftigt werden soll; diese Opfer werden dann wunderbar gerettet. Und auch die Geburt eines Kindes auf dem Meer findet sich schon in jenem Drama. Auch in frommen Szenen läßt Arnim Gestalten burlesken Humors auftreten, und die ganze Komposition des Werkes beruht auf der Technik der Kontraste und auf kontrastierenden Entsprechungen zum ersten Teil. Wenn erst am Schluß die verwandtschaftlichen Zusammenhänge zwischen den Hauptpersonen aufgedeckt werden, so hat das in «Cymbelin» und anderen Dramen Shakespeares sein Vorbild.

Iffland rühmte am ersten Teil von Arnims «Halle und Jerusalem», den man bei etwaigen Aufführungsversuchen wohl am besten für sich allein aufführen würde, die «Kraft und Charakterisierungsfähigkeit»; und der berühmte Shakespeare-Spieler Devrient wünschte eine Aufführung des Dramas «Der Auerhahn», um den Landgrafen Heinrich den Eisernen spielen zu können. In der Tat ist das eine Gestalt die, wie auch andere Personen dieses Stücker, Menschen Shakespeares verwandt erscheinen mag. Auch hier arbeitet Arnim die Kontraste und den Stimmungsgehalt der Szenen heraus, wie das Tieck zu tun liebte, aber im Gegensatz zu diesem weiß er außerdem lebendige und vollsaftige Menschen auf die Bühne zu stellen. «Der Auerhahn» ist kein Schicksalsdrama, als welches man ihn angesprochen hat, trotz der Wirkung eines Fluches und der Bezugnahme auf eine Familiensage, sondern eine höhere Gerechtigkeit läßt nur die Schuldigen untergehen und im Tode versöhnt werden und läßt mit den Reinen ein neues Geschlecht beginnen. Im einzelnen lassen sich hier manche Motive und Stimmungen mit solchen

Shakespeares vergleichen; die Balkonszene z. B. zeigt deutlich Anregungen aus «Romeo und Julia».

Ein anderes Beispiel einer Charakterisierungskunst, die von Shakespeare gelernt hat, bietet Arnims Doppeldrama «Der echte und der falsche Waldemar». Der erste Teil, der in einer straffen Komposition gebaut ist, wie sie Arnim sonst in seinen großen Dramen nicht zustande bringt oder anstrebt, im Gegensatz zu seinen kleinen Werken, zeigt in Waldemar eine wahre Herrscher-gestalt, zu der andere, die nordischen Könige in den ersten Szenen sehr wirkungsvoll kontrastiert sind. Der Danenkönig Hakon gehört geradezu zur Verwandtschaft Falstaffs. Auch die Mischung tragischer und komischer Elemente entspricht wieder Shakespeare, besonders in dem zweiten Teile, der dem oder vielmehr den falschen Waldemaren gehört.

Andere Dramen Arnims aus der brandenburgischen und preußischen Geschichte sind erst nach seinem Tode in seinen «Werken» veröffentlicht worden; mehrere liegen noch ungedruckt in Frankfurt. Nur einige kleinere Dramen hat Arnim noch selbst im ersten und einzigen Bande seiner «Schaubühne» herausgebracht zusammen mit Neubearbeitungen von Stücken Jakob Ayrers und von Spielen aus der Sammlung «Englische Comedien und Tragedien» von 1620. Diese Neubearbeitungen entsprangen Arnims starkem Interesse für ältere volkstümliche Spiele, die er in einer «Altdeutschen Bühne» herauszugeben plante, welche Absicht er später aufgab, als Tieck mit seinem «Deutschen Theater» ihm «gewissermaßen die Sahne abgeschöpft» hatte. Tieck und Franz Horn waren diejenigen, die zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Spiele des 16. Jahrhunderts gelenkt und diese und die Spiele der englischen und anderer Komödianten als Ansätze zu einem nationalen Schauspiel gewürdigt hatten. Das Interesse der Romantik für alte volkstümliche Spiele entsprach dem für Volksheder, Volksbücher und anderes Volksgut. Die von Arnim herausgegebene «Zeitung für Einsiedler» sollte ja in erster Linie solchem Interesse dienen und «die hohe Würde alles Gemeinsamen, Volksmäßigen» den Menschen seiner Zeit wieder zum Bewußtsein bringen. Man wünschte für ein Volkstheater zu wirken. «Hätte sich die Reformation um ein halbes Jahrhundert verspätet, so wäre uns ein Volkstheater von großer Herrlichkeit entstanden» sagte Arnim, obwohl er ein überzeugter Protestant war. Im 17. Jahr-

hundert sei diesen Bestrebungen dann ein großer Schaden entstanden durch das Interesse der Hofe für alles Fremde. Wie anders war doch die Entwicklung in England verlaufen!

Der Wunsch für das deutsche Volk in seiner Gesamtheit zu schaffen war in Achim von Arnim sehr stark, wie die deutsche Romantik überhaupt größtenteils, wenn auch nicht durchweg, nach einer volknahen Kunst strebte. Darum unternahm Arnim Neubearbeitungen von Pickelharingspielen und anderen alten Volksstücken und dramatisierte alte Schwankerzählungen und Anekdoten. In einer Anmerkung zu «Janns erster Dienst» in seiner «Schaubühne» schrieb er: «Ich mochte bei dieser Gelegenheit Lustspieldichter auf Anekdoten, die im Volk gang und gabe sind, als auf eine der besten Quellen des lustigen Lustspiels aufmerksam machen; wer nicht ohne gute Laune ist, kann leicht einen Scherz erfinden, der sich ihm bewahrt, jene sind aber durch das Wiedererzählen vieler Menschen bewahrt worden, ohne von besonderen Verhältnissen des einzelnen gestört oder getragen worden zu sein.» Gerade der letzte Satz ist charakteristisch für die Volksdichtungsbestrebungen der Romantik, die das, was sich für viele bewahrt hatte, herausheben wollten im Gegensatz zu einer bloß subjektivistischen Kunst. In diesem Sinne hat Arnim «Das Loch oder das wiedergefundene Paradies» aus einer alten Geschichte, die in den «Sieben weisen Meistern» erzählt wird, dramatisiert. Auch Platen hat zu diesem Stoff gegriffen in «Der Turm mit den sieben Pforten», aber seine pretiose Formung war für diesen alten Stoff ein stilistischer Mißgriff. Arnim dagegen gestaltet ihn derb, lustig, mit grotesk übertreibender Komik und in der primitiven dramatischen Form des Schattenspiels mit all ihren Freiheiten und in der ihm ganz gemäßen Sprachform des Knittelverses. Als Puppenspiel bearbeitet er in «Die Appelmänner» einen Vorgang aus der pommerschen Stadt Stargard, den er in einer Geschichte Stettins überheftet fand: ein Bürgermeister läßt seinen eigenen Sohn kopfen, der der Stadt mit Brandstiftung gedroht hat. Arnim weiß diesem Sohne edle Beweggründe zu leihen — er wollte am Befreiungskampf der protestantischen Niederländer teilnehmen — und dem ernstesten Geschehen die behagliche Atmosphäre einer Kleinstadt mit dem Dufte der Martinsgans und viele komische Züge zu geben, die die Haupthandlung zu parodieren scheinen; und in der Form des Puppenspiels wirken auch märchenhafte Vorgänge, wie die

Wiederanleimung eines abgeschlagenen Kopfes, nicht als unmöglich. Seine eigentliche Kraft aber erhält dieses Stück durch die Zeichnung der Charaktere. Friedrich Hebbel, der gewiß wenig mit Arnim gemein hatte, hat nach der Lektüre der «Appelmänner» in sein Tagebuch geschrieben: «Eine tief eigentümliche Schöpfung! Wie konnte dieser Dichter so unbeachtet bleiben!»

Zwei andere kleine Dramen Arnims seien aus der größeren Zahl noch herausgegriffen: «Die Vertreibung der Spanier aus Wesel», ein Schauspiel, das in drei kurzen Akten die Befreiung Wesels von der spanischen Herrschaft durch einen wirklich entschlossenen Mann darstellt, der holländische Truppen herbeizieht, in der Stadt sich gleichgesinnte Helfer gewinnt und in einem raschen Überfall zum Ziel kommt, wobei eine Wirtstochter, die er liebt, ihn unterstützt, indem sie den spanischen Gubernator festhält, ohne zu wissen wozu. Die Charaktere dieses Stückes sind scharf gezeichnet, die Vorgänge bei aller Knappheit durch eine Fülle kleiner zum Teil humorvoller Züge lebendig gemacht. Das kleine Spiel hat auch eine ernstere Absicht, ein Beispiel zu geben für die Befreiung Deutschlands von französischer Herrschaft. Iffland hatte es aufführen wollen; aber Kriegerereignisse kamen dazwischen. Stoffliche Quelle war das «Theatrum Europaeum» gewesen, aus dem Arnim auch das Lustspiel «Die Belagerung von Oggersheim» geschöpft hat, das erst aus seinem Nachlaß ans Licht trat, aber nie nachgedruckt wurde und vollständig unbeachtet blieb. Durch eine neue Veröffentlichung in meiner Romantikkreihe hoffe ich die Aufmerksamkeit auf dieses Stück zu lenken. Es spielt im Dreißigjährigen Krieg. Das Städtchen Oggersheim bei Mannheim wird von den Spaniern bedroht. Die Kriegslust eines einzelnen Mannes, eines Schäfers, der Kopf und Herz auf dem rechten Fleck hat, weiß die Stadt zu retten. Mit vielen ergötzlichen Zügen und sehr komischen Situationen wird das dargestellt. In den Charakteren zeigt sich das verschiedene Verhalten der Menschen in den Stunden der Gefahr; Gemeinsinn und Mannesmut tragen den Sieg davon. Mit Recht nennt Arnim dieses Stück «Heroisches Lustspiel» — kommt ein solches nicht den Bedürfnissen unserer Tage entgegen? Die männliche und volknahe Sprache nimmt an manchen Stellen rhythmischen Schwung, geht auch in gereimte Verse über. Das Stück ist durchaus für die Bühne

geschaffen, ja für ein «handfestes Volkstheater», um einen Ausdruck Kindermanns zu gebrauchen. Sehr geschickt weiß Arnim die Bühnenbilder zu bauen. Die Schaulust kommt hier durchaus auf ihre Kosten, wie er im zweiten Akt der «Appelmanner» geradezu auch mit moderner Beleuchtungstechnik zu arbeiten scheint. Mit der optischen Bühne vereinen sich die Wirkungen der akustischen Bühne. Man mag hier von einer «dritten Bühne» im Sinne Kolbenheyers sprechen, auch insofern hier ein stärkeres Mitgehen des Publikums erstrebt und wohl auch erreicht wird und als Publikum die Gesamtheit des Volkes zu denken ist. Hier wird deutlich, daß keineswegs die Gesamtheit der romantischen Dramen für jene «Bühne der Phantasie» geschaffen ist, von der Tieck einmal spricht. Insofern bedürfen die Bemerkungen Kindermanns über die Romantik in seinem Vortrag «Shakespeare und das deutsche Volkstheater» einer wesentlichen Ergänzung¹⁾.

Wie weit in den genannten und anderen Dramen Arnims Motive aus Shakespeare noch über die angeführten hinaus befruchtend gewirkt und sich mit Motiven des volkstümlichen deutschen Dramas verbunden haben, darauf kann hier nicht mehr eingegangen werden. Wesentlicher ist ja die Erkenntnis, daß Arnim mit einem Großteil seines dramatischen Schaffens ähnliches anstrebt, wie Shakespeare seiner Zeit geleistet hat: für eine volkstümliche Bühne zu schreiben und diese dadurch zu heben, ältere volkstümliche Stücke wieder aufzunehmen und neue zu schaffen aus den in Chroniken und anderen historischen Quellen überlieferten Stoffen sowie aus Novellen und Anekdoten. Nur daß zu Shakespeares Zeiten diese volkstümliche Bühne von strotzender Lebendigkeit und Fülle war, er also in einer fruchtbaren Tradition stand, während für Arnim dieses volkstümliche Theater Jahrhunderte zurücklag, eine literarische Angelegenheit geworden war — Schicksal und Fluch der deutschen Romantik überhaupt —, er aber trotzdem durch Anknüpfen an diese Tradition auf das ganze Volk zu wirken wünschte. Daß Arnim in diesem Streben nicht allein stand, habe

¹⁾ Shakespeare-Jahrbuch Band 72, 1936, S. 33. Kindermann verweist in diesem Zusammenhang auf meine Einführung zu Band 8 der Reihe «Romantik», in der aber nur die Dramen der Frühromantik charakterisiert werden, während ich die dramatischen Bestrebungen der Romantik im ganzen in der Einführung zu Band 20 gewürdigt habe.

ich schon betont In dem Wunsche, auf das Volk in seiner Gesamtheit zu wirken, waren die Romantiker Fortfuhrer Herderscher Bestrebungen, dessen Hochwertung der schopferischen Krafte des Volkes durch ihre Auffassung der Gemeinschaft (organische Staatsauffassung) noch verstarakt wurde. Als Vorbild aber eines Volksdichters, der durch seine Werke auch auf die politische Willensbildung gewirkt habe, ist ihnen immer Shakespeare erschienen. Schon August Wilhelm Schlegel hat betont: «Der dramatische Dichter hat die Aufgabe, popular zu sein, den Gebildetsten zu genugen und den großen Haufen anzulocken, was auch Shakespeare und Calderon geleistet haben.» Ähnlich sagte Eichendorff in seinem Werke «Zur Geschichte des Dramas»: «Shakespeare dichtete Schauspiele in der vorgefundenen volkstümlichen Form lediglich für das englische Volk» und er betont, daß die dramatische Poesie nicht mit den Gelehrten und Gebildeten allein spreche, sondern unmittelbar zum Volke. Und Brentano wünschte in den «Briefen über das neue Theater», daß deutsche Dramatiker nicht nur fremde nachahmen sollen, sondern schaffen, «wie es unser Volk liebt». In einem Brief an Tieck schrieb er 1802: «Immer aber noch kann ich mich nicht überzeugen, daß unsere Trauerspiele sein durften wie griechische, auch nicht wie Schillersche, höchstens wie Shakespearesche. . . Trauerspiele ohne Vaterland sind wie Helden ohne Schicksal.» Die nationale Bedeutung des Dramas, sein Verbundensein mit dem Schicksal der politischen Gemeinschaften ist in den theoretischen Schriften von Friedrich Schlegel, Schelling und Adam Müller nachdrucklich herausgearbeitet worden. Folgerecht wandte man sich den Stoffen aus der Geschichte des eigenen Volkes zu. August Wilhelm Schlegel gab seinem Schützling Fouqué 1806 diesen Rat und schrieb: «Wer wird uns Epochen der deutschen Geschichte, wo gleiche Gefahren (wie heute) uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden, in einer Reihe Schauspiele wie die historischen von Shakespeare, allgemein verständlich und für die Bühne auffuhrbar darstellen?» Er wies dabei besonders auf die Regierung Kaiser Heinrichs IV. und auf die Hohenstaufen hin. Und seine Wiener Vorlesungen schloß er mit einem Aufruf für ein historisches nationales Drama, aus dem das deutsche Volk sich selbst kennen lernen solle. Neben dem Herrschergeschlecht der Hohenstaufen nannte er jetzt die Habsburger und schloß:

«Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wußte!» Auch Tieck hatte eine dramatische Darstellung des Dreißigjährigen Krieges geplant und noch 1812 an Solger geschrieben: «Doch sind Pläne zu vielen Schauspielen aus der deutschen Geschichte in meiner Seele fertig und ich werde diese mit besonderer Liebe ausarbeiten» Zur Ausführung kam das freilich nicht, aber immer wieder hat er auch später noch die vaterlandische Geschichte die wichtigste Stoffquelle des Dramatikers genannt. Dramenpläne Zacharias Werners aus der Geschichte des Mittelalters, wovon freilich nur «Cunegunde» ausgeführt wurde, Werke von Fouqué und Eichendorff und anderen gehören in diesen Zusammenhang

Diese Wendung der Romantik zum vaterlandischen Drama vollzog sich nicht ohne den starken Eindruck von Shakespeares historischen Stücken.

So liegt die Bedeutung des englischen Dichters für das dramatische Schaffen der deutschen Romantik nicht nur in unzähligen einzelnen Anregungen, die von den Motiven, Szenen und Gestalten seiner Werke ausgegangen sind, vielmehr in seinem gesamten Schaffen, das ein verwandtes Streben ausgelöst hat, am stärksten in Arnim. Und das, obwohl weltanschaulich eher ein Gegensatz zwischen Shakespeare und den Romantikern bestand. Das romantische Drama hat überwiegend religiöse Zielsetzung, die sich ja mit der nationalen aufs engste verbinden konnte, z. B. in Eichendorff, und steht darin Calderon nahe. Wie dieser läßt es gerne übernatürliche Mächte in die Handlung eingreifen, ist metaphysisch verankert, wird zum Gnaden- oder Erlösungsdrama. Die irdischen Geschehnisse werden gleichsam transparent, die Wirklichkeit bis zu einem gewissen Grade entwertet.

Trotzdem zeigt sich die Wirkung Shakespeares sehr stark auch im Bau der Dramen, in einer loseren Form bis zur Gefahr der Mischung epischer und dramatischer Elemente, in einer Technik des Arbeitens mit Kontrasten, Variationen und Wiederholungen in der Handlung wie in der Sprache, in einer nicht bloß innerlich folgerechten, sondern auch rhythmischen und symbolischen Szenenfolge, in kontrapunktischer Stellung der Szenen und Personen. Solche Dramenform hat weniger Straffheit und Symmetrie als das klassische Drama. Aber wie

in Shakespeares Schaffen selbst, so lassen sich auch bei den Romantikern verschiedene Bauformen nebeneinander feststellen. Wie «Richard III.» und «Othello» geschlossener sind als die Mehrzahl der Historien, so ist «Der echte Waldemar» und sind kleinere Dramen Arnims geschlossener als «Der Auerhahn» oder gar «Die Papstin Johanna».

Die Romantiker teilen ferner mit Shakespeare die Mischung tragischer und komischer Elemente. Sie haben mehr Schauspiele oder Lustspiele als Tragodien geschaffen. Charakteristischerweise unterscheidet A. W. Schlegel zwischen «Lustspielen», die den «romantischen Schauspielen» nahestehen, und eigentlichen «Komodien», die Arnim wohl auch «lustige Lustspiele» nennt. Und auch die Gnaden- oder Erlosungsdramen stehen ja zwischen Tragödie und Komödie. Aber auch innerhalb der einzelnen Szene mischen die Romantiker wie Shakespeare tragische und komische Züge. Dem entspricht die Abstimmung der Sprache im Wechsel von Vers und Prosa.

Freilich das, worauf Shakespeares unvergleichliche Größe beruht, seine Menschendarstellung, das hat nur ein einziger Dramatiker sich zum Vorbild genommen, Achim von Arnim. Und der Abstand auch zwischen ihm und dem Briten bleibt groß. Letzten Endes waren ja auch die Romantiker ihrem Wesen und ihrer Weltanschauung nach nicht eigentlich dramatische Naturen.

Ein Dramatiker allerdings kann hier noch genannt werden, auf dessen Namen Sie schon lange gewartet haben mögen, der alle bisher angeführten weit überragt und wohl mehr als irgendein anderer deutscher Dramatiker verdient, Shakespeare an die Seite gestellt zu werden: Heinrich von Kleist. Aber dieser darf der Romantik doch nicht zugezählt werden; er berührt sich nur mit ihr im Lauf seiner Entwicklung. Auf diese Frage hier noch einzugehen erlaubt die Zeit nicht. In einem Vortrag «Kleist und Grillparzer» habe ich sie früher schon zu behandeln versucht (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft Band 29). Auch hat sein Verhältnis zu Shakespeare eingehende Untersuchung erfahren durch Meta Corssen. Darauf darf ich verweisen. In unserem heutigen Zusammenhang sei nur betont: Diejenigen Dramen, in denen Kleist sich mit der Romantik am meisten berührt, «Das Käthchen von Heilbronn» und «Amphitryon», sind neben der «Familie Schroffenstein» auch die, in denen er Shakespeare am

nachsten kommt. Ob Wielands Wort über den «Robert Guiskard» von einer Vereinigung der Geister des Aschylus und Sophokles und Shakespeares wirklich Kleists so heiß umworbenes Ziel richtig umschreibt, mag dahingestellt bleiben. Das Werk, das die Kronung seines Schaffens, sein reifstes und reichstes, wenn auch nicht sein erschütterndstes — das bleibt «Penthesilea» — Drama ist, «Prinz Friedrich von Homburg» konnte man als solche Synthese von Antike und Shakespeare und auch von Klassik und Romantik ansprechen. Klarheit des Aufbaus und äußerste Knappheit der Handlungsführung vereint sich hier mit größter Lebendigkeit eines reichen Geschehens, mit Bewegtheit und Anschaulichkeit der Vorgänge und musikalischen Kompositionsgesetzen. Ein Geschehen von typischer Allgemeingültigkeit wird in ganz individuell gezeichneten Menschen verkörpert. Ein tragisches Problem, das tragische Problem des 19. Jahrhunderts, das Problem Persönlichkeit und Gemeinschaft, wird hier wirklich überwunden, findet eine innere Lösung im Sinne der romantischen Staatsauffassung.

In der Folgezeit hat Shakespeare, wie er der deutschen Bühne immer neu und immer intensiver gewonnen wurde, immer wieder starke Wirkung auf deutsche Dramatiker ausgeübt. Auf Immermann z. B., der schon früher erwähnt wurde (S. 37), am stärksten in den Jugenddramen «Edwin» und «Das Auge der Liebe», wie der verehrte Präsident unserer Gesellschaft vor mehr als dreißig Jahren schon nachgewiesen hat, während dieser Dichter später sich an Schiller anschloß. In Marchenspielen wie Buchners «Leonce und Lena» und Morikes «Der letzte König von Orplid», um zwei ganz verschiedenartige Beispiele herauszugreifen. Oder in historischen Dramen Grillparzers und anderer. Starker in den Dramen Grabbes, hier bis zur Nachahmung des Nichtnachahmenswerten, und Georg Buchners, des konsequentesten Realisten unter allen deutschen Dramatikern. Hebbel stand im Grunde Shakespeare fern. Sein Wort «novantike Kunst» durfte mit mehr Recht wohl auf Kleist als auf ihn angewandt werden. Dagegen war sein Gegenspieler Otto Ludwig aufs intensivste bemüht, Shakespeares Schaffensweise zu erkennen, als Dramatiker aber der Aufgabe seiner Nachfolge nicht gewachsen. Wenn in unserem Jahrhundert manche sogenannten expressionistischen Dramen willkürlicher Formauflösung und dann historische Dramen loser Szenenaneinanderreihung fast

epischen Charakters sich auf Shakespeare berufen, so sind das Einseitigkeiten, die sich selbst verurteilen. Auf der Gegenseite steht der konsequenteste Vertreter einer strengen Tragodie von klassischer Geschlossenheit, Paul Ernst, dessen Shakespeare-Kritik unser Jahrbuch ja schon mehrmals beschäftigt hat. Man muß ihm die strenge Konsequenz seiner Anschauungen zustehen, die ihn zur Absage an die Verschmelzungsversuche führt, unter welchen das Drama und Theater im 19. Jahrhundert doch gelitten haben. So paradox es erscheinen mag, an dieser Stelle Paul Ernst zu nennen, so berechtigt ist es. Er hat ja nachdrücklich betont, daß es zwei Arten von Bühnen gabe, die eine aus dem Gottesdienst entstanden, wie die griechische Tragodie sich gebildet hat, die andere aus dem Mimus, der schauspielerischen Darstellung, wie die Shakespeare-Bühne; und ich glaube, es wurde von sehr fruchtbarer Wirkung sein, wenn unsere Theater sich entschließen konnten, zweierlei entgegengesetzte und als entgegengesetzt anzuerkennende Arten und Stile des Dramas und der Aufführung zu pflegen, auf der einen Seite dem klassischen Drama gerecht zu werden und so auch Paul Ernst, auf der anderen Seite Shakespeare und dem volkstümlichen Drama und damit auch deutschen Romantikern, besonders Achim von Arnims ganz volknahen Stücken. Sich dafür einzusetzen durfte eine unserer Gesellschaft würdige Aufgabe sein. Dann konnte Arnims halb scherzhaftes Wort, mit dem ich begonnen habe, in einem ihm selbst ungeahnten Maße Erfüllung finden und die deutsche Shakespeare-Gesellschaft wurde wie für die Verbreitung Shakespeares auf unseren Bühnen und in unserem Volke auch wirken für die deutschen Romantiker als Shakespeare-Jünger.

Recent Shakespeare Criticism.

By

Elmer Edgar Stoll.

The editor of an American literary periodical once wrote to me, in answer to some published animadversions of mine upon reviewing. «You don't understand the purpose of reviewing», said he; «it is not to criticize but to sell books. It is the difference between scholarship and teaching». If I had replied, I could not but have acknowledged the truthfulness, though not the truth, of his assertions. In this article, however, I am not reviewing. The writings considered, though recent, are not so new that my comments can much help or hurt them. They are the latest on Shakespeare by Professor Charlton, Miss Spurgeon, Professor Wilson, Mr. Granville-Barker, and Professor Schucking.

1

Professor H. B. Charlton's Rylands Library¹⁾ lectures on Shakespearean comedy, from 1929-35, are important contributions to the subject. This is true especially of the earlier ones, in which Renaissance comedy is compared with the Latin, and the developments are traced whereby the spirit of the chivalric romances and that of comedy were reconciled. The critic has a fine and enviable knowledge of literature, and in this matter of developments he uses it with happy results. «Romanticism in Shakespearean Comedy,» included in the Oxford World Classics, no. 436, is both discriminating and illuminating.

The trouble begins with the *Midsummer Night's Dream*. At home with movements and tendencies, with aesthetic purposes and moral problems, when he approaches Shakespeare's maturer work Mr. Charlton feels authorised to go below the surface—behind the returns—and find the questions he is considering put and answered in the play. As Richard Grant White long

¹⁾ *Bulletin*, published by the Manchester University Press.

ago declared and I have several times repeated, Shakespeare wrote no plays with central ideas; and it is one thing to find the problem of the reconciliation of the romantic spirit with the comic working itself out, through the author's dimly conscious experimentation, in the evolution of Elizabethan art, quite another to find the problem proposed in the play itself.

«What is love?» or rather «what is the place of love in life?» is the question found underlying the *Dream*, and the answer is that human beings must love, but wisely, reasonably and betimes in wedlock. The two young pairs illustrate the follies and vagaries of romantic love refusing to go hand in hand with reason; Theseus and Hippolyta, the virtues of normal, temperate love, proceeding straightway to the altar, and Oberon and Titania, though already wedded, the «disadvantages of houseless, undomesticated» existence. Theseus, the *raisonneur*, expounds the central doctrine in the famous speech about lovers and madmen, beginning «More strange than true.» The phrase «cool reason» there is the key. In the application, as I pointed out long ago in connection with *Love's Labour's Lost* and *Measure for Measure*, the central ideas imagined in Shakespeare, do not plausibly fit, do not centre. Theseus' speech has, so far as I can discover, nothing to do with the problem of love and its place in life. It has to do only with the lovers' story of the marvels of the night just past. Theseus is saying that he takes no stock in the story. It is a lover's «fantasy,» like a lunatic's or a poet's. Hippolyta shows that she does take stock in it as she replies,

But all the story of the night told over,
And all their minds transfigured so together,
More witnesseth than fancy's images
And grows to something of great constancy.

And that too Mr. Charlton misinterprets as he says that «the poet's world of fairy and the lover's rural England are indistinguishably one. Fancy, dream, and fairy are lightly woven for a toy, but, transfigured so together, they witness more than fancy's images, and grow to something of great constancy». The critic is endeavouring to make the lovers' extravagant behaviour under the fairies' spell essentially characteristic. But all that the Amazon Queen would convey is that the lovers' stories hold together. Shakespeare's «transfigured» here means «metamorphosed», that is, by the magic juice; and actually the changes

and follies of the lovers are not owing to their unbalanced romantic natures but to Oberon and Puck. In the same situation, so far as Shakespeare and his audience see it, Theseus and Hippolyta would have been as «romantic» and unreasonable. They couldn't have helped it.

Theseus' speech and Hippolyta's, moreover, are a bit of Shakespearean technique with the supernatural, intended, like Bottom's and the lovers' own remarks upon awakening, to make the supernatural experience seem such, and to effect a transition from the supernatural and marvellous to the natural and normal. The technique is like the ghost-seer's doubting whether the vision was real, or asking others whether they saw or heard anything, as Macbeth does, and Brutus, believing nevertheless. Theseus' speech makes the real seem unreal in order to seem supernatural; Hippolyta's on the other hand, makes the supernatural seem real. And as for Theseus' being the normal and healthy lover or the representative of the right doctrine, why, more closely scanned, he does not appear any saner than the lovers. They as well as he «choose the earthlier-happy state of wedlock in preference to mortifying the flesh in thrice-blessed but inhuman tasks to master blood and chant faint hymns to the cold fruitless moon.» That doom, Mr. Charlton forgets, was imposed on Hermia, unless she married a man she did not love, and by whom but Theseus himself? Very uncharitably and inconsistently in a hero, and very illogically in a *raisonneur*, since for wedlock he himself is so eager as to seem even less «cool» or well-balanced than the youthful pairs, and would fain have some pastime to wear away «this long age of three hours between our after-supper and bedtime:»

Is there no play
To ease the anguish of a torturing hour?

There is cool reason for you, and immediately after he has spoken of it, if by that he means sanity and temperance in love! On wedlock, to be sure, he is insisting, and the wrangling Oberon and Titania have indeed no roof above their heads. For these «An English home a haunt of ancient peace» seems to be the remedy; but Shakespeare himself, out of his own experience or his sheer common sense, does not suggest it. If they quarrel when without a home, how would it be when within one?

The most remarkable interpretation, however, is that of

Bottom:—«He is, to the dramatist, the tangible person who provides in the flesh and in life what the mind of Theseus was to provide in theory and in conjecture about life. Sanity, cool reason, common sense, is the pledge of Theseus against the undue ravages of fancy and of sentiment in human nature. But in Bottom the place of this intellectual temper is supplied by the crude native matter of human instinct . . . He will take command in any, the most unexpected situation, and will impose his will on his fellows and his superiors. Even when he has been killed upon the stage he will rise again with his, 'No, I assure you,' and set the world to rights . . . The world is safe so long as it produces men like Bottom, for its inhabitants will never be permitted to get out of touch with earth, will never be allowed to forget the conditions which real life imposes on actual liveries of it.»

Bottom is on the earth, no doubt, but what he has to do there with Mr. Charlton's thesis I cannot see. He is unromantic enough with Titania—but Shakespeare surely is not, and would not have us, so unromantic as that. And as for sanity, cool reason, and common sense, he is a good-humoured, likable, but concerted and bumptious figure, in himself little less absurd than as Pyramus. A world by Bottoms made safe for democracy or matrimony either—in both there are too many of them already—is no reassuring prospect; and in Mr. Charlton's hands the stage-struck weaver seems more changed than in Puck's. On his shoulders the ass's head belongs—it has really been there from the beginning.

2

In the *Merchant of Venice*, on which I cannot dwell, the critic makes the error not so much of tracing a central idea as of supplying motives, prying or peering below the surface, analysing for his own account both character and author. Consciously Shakespeare here was Jew-baiting, unconsciously he was lifting up his voice for humanity. Other critics have acknowledged that at times Shakespeare betrays a furtive inconsistent sympathy with his revengeful usurer, as in the «Hath not a Jew eyes?» speech; but Mr. Charlton finds a dual characterisation nearly throughout. To him the intention of the author as it appears from the light he casts upon the character by contrast, self-betrayal, or the comment of others, means little or nothing.

The result is that the play is wrested and twisted out of focus. Shylock is strangely sentimentalised and exalted, the Christians vilified and brought low.

Two Shylocks Mr. Charlton finds, but only the good one does he much consider. «I will not eat with you, drink with you, nor pray with you,»—«a few moments in each day,» says the critic, he must «withdraw into the secluded domain of his own spiritual life, the sanctuary of his own house»; and «the collocation of the phrase eating, drinking, and praying, sufficiently indicates the intensity of Shylock's spiritual sensitiveness». To audience and author, certainly, his willingness to buy and sell with Christians but not eat, drink, or pray meant something remotely different. And Shylock's eagerness to «catch Antonio on the hip» as soon as he sets eyes upon him, as well as his subsequent hypocrisy and cunning, Mr. Charlton fairly ignores or forgets. The usurer's argument from Jacob's example of sharp-dealing he considers «a bid for mutual understanding,» and he is far from taking up with Antonio's opinion that the «devil is citing Scripture for his purpose.» Failing in his appeal, the Jew will now in magnanimity out-Christian Antonio, and for once take no interest. Yet it is not the cunning of revenge: he forgoes interest, expects no default. It is the elopement that arouses him. And in the avaricious ravings that follow, the ducats «are the only means by which, in an alien world, he preserves a refuge for the true life of his own spirit». (Of his refuge he is robbed, no question.) His grief (where does he say so?) is for his loss of his sense of Judaism, for his daughter's deserting the faith. (What he does say is, as he hears Jessica is not to be found, «A diamond gone, cost me two thousand ducats in Frankfort. The curse never fell upon our nation till now. I never felt it till now.») Then, as he wishes for her dead at his foot, «and the jewels in her ear—and the ducats in her coffin»—that is «palpably» no miser's outcry. (What, then, palpably, is it? A father's?)

If the scene is not funny to the humanitarian critic, how can he so far forget his human nature as to fail to see that, if played according to the author's intention, it is so to an audience even to-day, or so forget his reading as to ignore the fact that the outcries of robbed misers had delighted audiences from the time of Euclio; and is so all the more when, as in Marlowe's Jew and

Jonson's Jaques, Cyrano's Pédant and Molière's G ronte and Harpagon, avarice clashes with paternal affection? Upon this situation the weight of tradition hangs so heavy that the dramatist could hardly have kept the effect from being comic¹).

The unavoidable result of the elevation of one leading character is (as presently in *Henry IV*) the degradation of the others. Antonio, admired and loved by every one, is «a pattern of unconscious effrontery, and half-conscious self-righteous offensiveness.» Jessica, who tells Launcelot

Our house is hell, and thou, a merry devil,
Didst rob it of some taste of tediousness,

thus «says more of her own frivolous nature than of the repulsiveness of her father's house » Launcelot himself is a bad one, and the critic will not listen to his tale of starvation, but does to his master's words when he «gives notice » Forgetting the lackey's ribs, Mr Charlton does not laugh as audiences for three centuries have done when the curmudgeon declares that under the new master «Thou shalt not gormandise and sleep and rend apparel out»—that is, wear out the Jew's livery; nor when he after all is glad to let the «huge feeder» go to Bassanio to «help waste his borrowed purse». Even Portia is in decided disfavour. Her moral exaltation is a pose; her very mercy speech only counts against her; while Shylock's sanctimonious pretences at the trial count against him not at all.

3

After that reading of his famous comedy the man of Stratford might well rub his eyes; but for a century he has had occasions enough in connexion not only with this but with most of his other plays; and in the comedy of Falstaff he has still another.

Here Mr. Charlton both traces a central idea, as in *Midsummer Night's Dream*, and also discovers character and motives not in text or technique but below or behind it, as in the *Merchant of Venice*. Following the devious interpretation of Maurice Morgann and Professor Bradley as they demur to Falstaff's being a rascal, a liar, and a coward, he takes up again his thread of

¹) For fuller discussion of the subject of this paragraph see my *Shakespeare Studies* (1927) chap. vi, especially pp. 315-16.

comedy and «cool reason.» Falstaff is, *mirabile dictu*, another Theseus, though applying cool reason to problems of his own. Comedy must end happily; a comic hero must be endowed with the temperament and the arts to triumph over the stress of circumstances, and above all to survive. This Falstaff is fitted to do and does. He has «a thirst for life,» and he «fulfils his first duty, which is to ensure survival.» He has even a super rogatory virtue, not only a faculty for extricating himself from predicaments but, as Morgann and Bradley think, a delight in creating them in the first place. At Shrewsbury, moreover, «there is not an article in his catechism which is not a direct consequence of Falstaff's necessary behaviour as the hero of such comedy as that of which he proves himself the most convincing exponent.» If he were slain on the battlefield it would be «a sacrifice of his essential virtue as a hero of comedy.»

What is the meaning of that? The next to the last sentence certainly does not convey merely that Falstaff's craven conduct and his cynical catechism hold together. For immediately the question is raised: «How far, then, without actually depriving one of the indispensable virtue of comedy, how far does honour tend to disqualify one for the rôle of comedy?» «It is clearly a partial disablement,» is the answer, «even at best.» But what heroes in comedy are cowards, or (here not to beg the question) find, like Falstaff, the better part of valour to be discretion? None, certainly, in romantic comedy such as Shakespeare's. In them or in the histories, Shakespeare's or the contemporary Spanish, such figures, with Falstaff's «thirst for life,» are subordinate. And the satirical comedies, like the *Merry Wives* or *Every Man in his Humour*, or the *Miles gloriosus*, in which such figures—heroes they are not—are the leading ones, are few in number. In these and the others of the species, as well as in the romantic comedies, though, to be sure, like the others, they survive, they do not ordinarily do so at the expense of their honour because the matter of survival is not in question. In *Henry IV*, Parts I and II, it is; but these plays are not comedies, and Falstaff, though for us the most interesting figure, is, as the *gracioso*, not important to the action, and is not a hero in either the technical or the ordinary sense. If, moreover, the comic hero, there or elsewhere, were, because of his function—because of his first duty of survival—to be relieved of the

opprobrium of cowardice, then, by the same reasoning, tragic heroes, on the other hand, who, in the Renaissance and generally in ancient times too, must needs perish, should be deprived of the credit of courage in meeting death at their own hand or others'.

Why argue the matter? As the late Mr. John Bailey, one of the best critics of the last generation, said in 1929¹) of the mere theory that Falstaff is neither a liar nor a coward, «against such blindness, even when it is Mr. Bradley's, it is really not necessary to argue.» He then contents himself by indicating that passages where Falstaff appears to be treated as a soldier of importance are, like similar inconsistencies in many other plays, unassimilated survivals from Shakespeare's authorities, and (what is still more important) by glancing at Morgann and Bradley's interpretation with ironical questions (presently to be quoted) about the consequent comic effect. In Shakespeare criticism, however, error prospers, nay prevails. In certain quarters Mr. Charlton's theory is apparently received with high approval, and in the Variorum *Henry IV* (1936) his lecture is quoted at great length while Bailey's book is ignored.

The unassimilated survivals are vestiges of the old stories of Oldcastle and Falstaff (or Fastolfe) who indeed were soldiers of importance. Still other incongruities are owing to the stage tradition of the butt and wit—a good butt, says Addison, must like Falstaff be a wit—and to that of the *miles gloriosus* and the Renaissance coward as we find it in the early farces and preserved in English and Spanish tragicomedies and the comedies of Molière. Falstaff resembles many others already or afterwards on the stage as he goes to war, imprudently boasts and brags, engages in droll but craven and self-betraying catechisms of dishonour. Now it is quite true that he is superior to all of these, not in moral worth—in that respect he is if anything inferior—but in charm, intellectual agility and address, personal prestige and dignity. He is no pitiful coward, nor a coward all the time,—so he is taken to be none at any time by «speculative ingenious men in their closets.» But the reason he is not a coward all the time is that he is depicted after Shakespeare's fashion elsewhere; like Coriolanus, who is not proud and arrogant con-

¹) *Shakespeare* (Longmans, Green & Co.) pp. 127-8.

tinually, as he would have been in Jonson's hands. Shakespeare does not ordinarily make a «character» the incarnation of a «humour» «Presence of mind,» «superb self-command,» which critics like Mr Charlton have rightly considered psychologically incompatible with the cowardly temper is, by implication, momentarily one of the traits of the Renaissance cowardly *gracioso*, who can jest and quibble in the teeth of danger; and Falstaff only has more of this¹). Mr Charlton, it is true, says one need not, like Morgann, claim courage for our running and roaring or (later) tumbling and sprawling knight; «but one cannot indite him of cowardice.» (On the previous page he compares him as he falls flat before the Douglas to a «big-game hunter, his last shot fired»!) But after such panicky deportment, after such a catechism and his string of excuses and subterfuges, he must be indited, unless nearly all the other stage cowards of the Renaissance and the seventeenth and eighteenth centuries that act and talk like him are not to be.

In general Mr. Charlton's interpretation is as ingenious and arbitrary as Morgann's and Bradley's, and he goes farther in exalting his hero at the expense of the other characters Morgann rather confines himself to Poin, the «envious» and «ill-disposed.» Mr. Charlton includes the King, the Prince, and Hotspur, particularly the latter. Percy, he admits, has «all the gifts which count in the world's admiration;» but in the musty transcendental world of Morgann, Bradley, and Charlton, such gifts and such admiration, though presented together in a stage play, do not count. This knight, unlike his humorous but scandalous brother-in-arms, «dedicates his vigour and his life to the service of humanity's most inspiring ideal—honour . . . revels in danger . . . which helps to gratify his avid thirst for the excitement of life.» «Yet in effect his creed is built on a fundamental contempt of life . . . it leads directly to death . . . appearing as a shining example of pure chivalric honour, it shows itself contaminated with inglorious elements of pure selfishness.» Mr. Charlton, like many of us to-day, has little sympathy with chivalry, just as he has none with the prejudice against usury and the Jews. But both Shakespeare and his audience had: in such a spirit his characters

¹) For some material in the paragraph see my *Shakespeare Studies*, chap. VIII, *passim*.

are conceived, and apart from that, for good or ill, cannot be understood or appreciated. This pacifism is an intrusion. Falstaff himself is obviously by no means so enlightened or enfranchised as he pretends. It is Sir Walter's *grin* that he likes not. As Mr. Bradley candidly notices, he winces at the recollection of his turning tail on Gadshill, and the honour of killing Hotspur he goes out of his way to get, by stabbing his corpse and making up a lie.

Suffering himself from the unfavourable light thrown upon his comic hero at Shrewsbury by Hotspur's gallant death there, Mr. Charlton carries the war against the tragic hero into his private life. He isn't a good family man (the domestic is over-emphasized in this interpretation of Anne Hathaway's husband's writings); «his ineptitude in the exercise of the domestic sense is flagrant.» Were it not for the funny phrasing, we should at that think, with a pang, of Sir Launcelot and Sir Tristram, not to mention gallant yet faulty generals and admirals nearer our day; but the offence turns out to be no more than a failure to confide to his wife his military secrets. «Nothing but the mystery of personal affection can explain the permanence of society conducted on principles like these!» This other contrast, between the true knight and the recreant, Shakespeare does not suggest, and it would be better for Mr. Charlton not to do so. What of the permanence of a society conducted on principles such as Falstaff's, in relation not only to the enemy, but to the recruits and the service of his king, to his tailor and his landlady, and (which is here more relevant) to his landlady and Tearsheet as mistreated or dangerous specimens of the other sex? As Falstaff himself says, what then?

The truth is, since Morgann's time the old rogue has bewitched people even beyond the limits of the play. Not that he has been (in his own words) «the cause of wit»—*vide supra*!—in the critics, but he has upset their principles both aesthetic and moral. In the throes of his partisanship Mr. Charlton, at moments, seems, with Falstaff, really to prefer discretion to valour and cowardice to honour, takes satisfaction in Falstaff's own «unshakeable thirst for life» instead of its «excitement,» and points to the fact that Hotspur, for his sort of thirst and his rashness, is presently «a corpse» «There's honour for you!» Morgann and Bradley condone or fail to perceive the depths of the fat scamp's

depravity especially in his relations with Quickly and Tearsheet. Mr. Charlton perceives them yet takes them lightly. He should, no doubt, more lightly than in life, for Shakespeare has had recourse to Bergsonian comic «isolation.» But, on the one hand, for the unknightly connexion with Dol and her diseases he has no word of disgust and for that with Quickly, whom he has misused both «in purse and in person,» none of censure. Nothing in itself could be baser than, after living off her and borrowing of her, the deadbeat's charging her with theft. Mr. Charlton, though exonerating her, only delights in Falstaff's impudence in turning the tables again in his favour and in the testimony to his fascination rendered by her later pawning her plate and gowns to lend him more. And yet, on the other hand, he makes a point of taking the Prince to task for teasing Francis by having him called in opposite directions at once, «thus heartlessly endangering the poor drawer's means of subsistence.» The heartlessness in the drawer's case is not brought to our attention; that in Quickly's case somewhat is, both by her own honest and urgent words and also by those of the Prince and the Chief Justice. So far as Falstaff is concerned, the complaisant or aesthetic attitude has in Mr. Charlton a little displaced or replaced the judicial and moral. In Part II and the *Merry Wives* what he objects to most is the sordid and petty nature of Falstaff's swindling, and in the «economics» of the damnable misuse of the King's press he finds refreshing «hints of former greatness.»

Yet from the time of Dryden, Addison, Johnson, and Coleridge to the present, the matter has to playgoers and most sensible readers been fairly clear. Falstaff has the charms but none of the virtues; and as with other picaresque characters, such as Panurge, the graciosos, and the heroes of the roguery romances, we are not to ignore or excuse his vices—and thus minimize his predicaments—but take pleasure in him as he extenuates those and extricates himself from these. «There is not a good point about him,» said old Francis Child, the Chaucerian, who had as fine a feeling for Falstaff as any man that ever lived; none, that is to say, but those in a wicked yet weary world most highly prized—good fellowship and good humour. Wit he has, too, but so have Iago and Richard, even Aaron. «It was in characters of complete moral depravity, but of first-rate wit and

talents, that Shakespeare delighted; and Coleridge instanced Richard the Third, Falstaff, and Iago »¹) Yet as a man Shakespeare had an attitude somewhat different, apparently not far from that of the Prince, who took a pleasure in the old rogue's company controlled by moral disapproval. Henry V turns him down at the end rather harshly and prigishly; there, to save the new king's character Shakespeare overshot the mark; but from the beginning he preserved the distinctions of *decorum*, giving to the Prince as to royal figures elsewhere something of the condescension of his rank and of decency. That is, in Mr. Bailey's words, a tone «of mingled amusement, affection, and contempt.» Neither the Prince nor his maker had lost his heart to the fat rascal or cut loose from his moral moorings. Mr. Charlton does not go so far as those who declare Falstaff to be a better man than Hal, but he does call the final rejection of him «murder.»

As with all Shakespeare's characters, he should, in the main features of the impression, be to the reader and thinker what he is to gallery and pit. There is often a difference between what the character is to the audience and to the other characters on the stage, as with Iago in his honesty, Hamlet in his madness, and many a character in his disguise; but no such difference as this presumed in Falstaff—coward and rogue to everybody on the stage including himself and in the audience but not to the chosen few, or else to everybody on the stage except himself, the joke being kept *in petto*. Such comedy is impossible; in such state of ambiguity or bewilderment no one would laugh, or if he did, as neither he nor the actor would have it, alone. His vices must be real vices or there is no comedy in his virtuous pretences; his predicaments must be real predicaments or there is no fun in his escape from these. «Where,» Mr. Bailey asks and no one yet has answered him, «where would be the humour of 'a plague of all cowards' if the speaker were a brave man? Where would be the fun of the 'plain tale' that put his preposterous boastings down if, as we are told, he never meant to be believed? Where that of 'Lord, Lord, how subject we old men are to the vice of lying' if the speaker were as truthful as the Duke of Wellington?» And yet seven years afterwards no less a scholar than

¹) Coleridge's *Literary Criticism* (Mackail), p. 206 (Collier's notes).

Professor Kittredge can still declare: «Falstaff is not a coward in fact, though traditional interpretation has heedlessly taken the Prince's practical joke as if it justified the accusation¹⁾.»

In art, which as Wordsworth says, deals with appearances, there is no distinction between them and facts except when a point is made of it; and in a play, which, tragedy or comedy either, manifestly cannot be a puzzle, a practical joke on a funny fat rascal cannot thus turn out to be, «in fact,» a joke on actors and spectators instead. To those for whom technique—the author's means of expression—is a matter of importance, this practical joke on Gadshill with Poins' predictions and the Prince's expectations so exactly and completely fulfilled, is the plainest and most unmistakable «justification» possible. Why, moreover, make a special point of explaining away merely the lying and cowardice, Falstaff's most venial vices? His swindling, extortion, and getting of money under false pretences even Morgann cannot really explain away; yet out of these genuine predicaments the culprit escapes by the same sort of shifts or stratagems as out of the supposedly pretended ones. «Thou knowest in the state of innocency Adam fell, and what should poor Jack Falstaff do in the days of villany?»—«Tut, tut; good enough to toss; food for powder, food for powder» Now to have two sets of predicaments, true and pretended, is bad enough, and would greatly add to the bewilderment of the audience; but how with a similar procedure of escape from both and nothing in the text to distinguish between them? To those for whom technique still has a meaning, and a play is more than a book and less than a riddle, this state of affairs on the stage is unthinkable.²⁾

In such circumstances, the «traditional interpretation» is no insignificant matter. «What every audience and every reader,» says Mr. Bailey, passing lightly over Morgann and his high-brow followers, «have, for three centuries, taken Falstaff to be is what Shakespeare meant him to be.» For surely the dramatist knew his business; and a dramatist's business is to convey his meaning, to produce the effect intended. Certainly

¹⁾ *Complete Works of Shakespeare* (1936), p. 544.

²⁾ Some other aspects of Falstaff are discussed in my article, «Tartuffe and the Optique du Théâtre,» *Revue anglo-américaine*, Feb. 1936; also in my *Shakespeare and Other Masters*, soon to appear.

there are cases of great innovating dramatists, like Ibsen, failing, as perhaps in *Little Eyolf*, to convey their meaning. But Shakespeare, in his own day far more popular, is not such an innovator, and most of the difficulties in his plays have arisen in after times, as his language and technique grew unfamiliar—as he left the stage and fell into the hands of the critics. If Shakespeare had broken with the previous tradition and ventured to present a coward who was not one really, he would have made the matter clear, like Farquhar with Sir Harry Wildair or Shaw with Bluntschli¹). He would have made it unmistakable that he had broken, and not let his own questionable cavalier comport himself like other cowards and quibblers on the stage of his day. He would have thus made it impossible that as regards his novel and original figure the stage-coward tradition should continue.

4

Miss Spurgeon's *Shakespeare's Imagery* (1935), a very elaborate, substantial, and sympathetic piece of work, demands far fuller treatment than I can give it. The author has performed a great service to Shakespeare scholarship; and unlike many books on Shakespeare hers is of value to those who do not share her conclusions and opinions, for all the material is there and in admirable order.

Those who do so much drudgery might be expected to have little feeling for poetry or little spirit left to express it. Miss Spurgeon is not of that sort. In fact she does better work in interpreting while she keeps to the poetry, and does not grapple with psychological problems. In a study such as this the subject is bound to assume an adventitious importance, and in drama figures of speech actually play a minor, subordinate part. At all events, Miss Spurgeon's statistics, upon which, as is natural, she lays stress, sometimes conspicuously fail her. «The idea of an ulcer or tumour,» which she finds (pp. 316—318) «on the whole the dominating ones» in *Hamlet*, really appears, abscess and blister included, only four times, though there are 279 images in the play²); and since they are applied by Hamlet and Claudius to each other or by Hamlet to Denmark, not much can be made

¹) See my *Shakespeare Studies*, pp. 477—79, 434—5, 476.

²) For these statistics I am indebted also to Mr. Harold Briggs.

of them in relation to the spiritual condition of the hero. Certainly, even supported by other images of sickness, they would not convey to an audience or normal reader the impression that the hero himself «has begun to die, to die internally» This is the most morbid Hamlet it has yet been my fortune to come upon. The sickness is in the state, in the King and Queen, and the prepossession of the interpreter is manifest.

Something the same the critic does with Macbeth as she dwells on the figure of ill-fitting garments. «Why do you dress me in borrowed robes?»—«New honours come upon him, like our strange garments, cleave not to their mould but with the aid of use.»—«He cannot buckle his distemper'd cause within the belt of rule.»—«Now does he feel his title hang loose about him, like a giant's robe upon a dwarfish thief.»—From these (for the few others cited are little relevant) Miss Spurgeon derives her «imaginative picture of a small ignoble man encumbered and degraded by garments unsuited to him;» but only the last two support it, both of them, however, being the utterances of his enemies, near his end. Surely it is not thus that Shakespeare «repeatedly *sees* him» (the italics are the writer's own) any more than he sees him and his lady, like Malcolm, as «the dead butcher and his fiend-like queen.» It is contrary to the main impression of the tragedy.

Such recurrences shed less light upon the poet's artistic purposes than upon his mental processes. In anybody's writing, and particularly at a single sitting, figures of an unobtrusive sort, like the very words or phrases, are prone inadvertently to recur; and it is only as the careful and conscientious writer reads and rereads, revises and corrects, that they are brought within due limits. With Shakespeare, who was not such a writer, but a spontaneous and impetuous one, who did not write for print but for the playhouse, it is only natural that there should be a good deal of this. It was not his pruning but the abundance of his resources that saved him from greater superfluity. In *Cymbeline* Miss Spurgeon herself cannot make anything of the figures drawn from «buying and selling, value and exchange, every kind of payment, debts, bills, and wages.» She suggests that the central motives of the play, the wager and the claim for tribute, may have suggested them, but inclines to the view that «it was a subject much in Shakespeare's mind at the time.» The former

suggestion seems to me more plausible, together with the tendency to recurrence already mentioned. The latter suggestion, however, is not unacceptable since Miss Spurgeon does not here press upon us considerations of the dramatist's actual experience, as she too frequently does.

This is my second and main objection to her interpretation. Too often she is bent upon making out of the plays a personal document or record. In so doing she neglects considerations of the nature of dramatic art, the tastes or expectations of the audience, the fact that even if the dramatist should be expressing his own tastes and interests these may be matters of aspiration rather than experience. And in so doing she is at times strangely illogical or inconsistent.

Thus, the fact that no Elizabethan approaches Shakespeare in the number and vividness of images drawn from nimbler action—jumping, leaping, diving, running, sliding, climbing, dancing—indicates that Shakespeare was agile himself. Why mayn't it have been that this was just what he wasn't? In any case, it indicates that he had more power of imagination than the other Elizabethans, and so far proves him the better dramatist. Of the various groups of images the critic further remarks, «There is one quality or characteristic in them all which overpoweringly attracts him throughout, and that quality is *movement*» (p. 50). To be sure; it is the quality of imagery, as the Abbé Bremond has noticed, in all good drama; and for that matter in all good narrative and even in description, and therefore in Shakespeare to a preeminent degree. And it is because movement is the poet's medium that he is interested in contrasts of colour, in the opposition of darkness and light, in flashing and eclipsing, and in the changing colour in the human face. We must, therefore, «help surmising,» as Miss Spurgeon cannot, that he himself, «like Richard II, was fair and flushed easily» (p. 61). His not liking noise, bad smells, stale, dry, tasteless things, tainted meat, ill-baked, doughy bread, sodden or greasy food is quite another story. Who does like any of them, with such imagery or without it? Who in the audience did? But it is going rather far to infer that because about 1599 there is more of this sensitiveness expressed he then «probably experienced heartburn as the result of acidity» (p. 119). At this time he was writing the cynical comedies and the tragedies; figures of foul

his visit, «in a most indelicate dishabille,» to Ophelia's chamber is meant to be tragic or highly pathetic [it is narrated because, presented, it would be comic!]; and that, in the closet, the Ghost's silent farewell to the Queen, who does not see him, should seem to us a repetition of Hamlet's own to his sweetheart. That after the visit he thinks Ophelia, prompted by her father, is making improper advances to him, and in bidding her go to a nunnery he means to a brothel. That in his «dishabille» he did actually appear on the stage, «until his departure for England.» That Claudius is a usurper, is suspicious, not of Hamlet's knowledge of the fratricide, but of his intentions upon the crown, and that, as a blind, Hamlet encourages him and his satellites in this suspicion; whereas it would be more to Hamlet's purpose and advantage in doing this, would be less dangerously alarming to the King, if the latter had no guilty conscience on the score of usurpation and the monarchy were elective, as indeed appears. That in the nunnery scene Hamlet detects the King's presence behind the arras, and so in the words «all but one» directly threatens him. That in the «To be or not to be» soliloquy he has given up belief in the «honesty» of the Ghost, which he is, by means of the «Murder of Gonzago,» on the point of testing. That the play's the thing wherein he'll catch the conscience of the Queen as well as the King [i. e., a play of Mr. Wilson's own, «the subtlety of which» he declares, «as masterly in the extreme»], meaning different things to Queen, King, and Court, and to the King not the thing intended until the end. That the Prince has arranged it so as to make them all think he is threatening to poison Claudius, but the players bungle it by introducing a prologue and a dumb-show, which last, however, quite luckily, the King does not notice. That to mislead the Court the poisoning is done by the nephew, that is Hamlet; whereas, to catch the conscience, it must needs be done by one near of kin, and cannot be, of course, by a brother, a son, an uncle, or a father, and the Court, if conceivably so misled, would be set right by this nephew's unlawful attentions to the lady, Hamlet's own mother. That the tediousness of the «Murder of Gonzago» is a dramatic asset; whereas it is the supposedly unexpected and vexatious but actually exciting dumb-show that, together with Hamlet's comments, makes the interrupted performance effective, and the prologue, instead of being «silly» or «ridiculous»,

is the best verse in it, called «a posy of a ring» only because of its deceptive innocence. That, in short, the situation is a complicated psychological one; whereas it is a simple and purely theatrical one, a play for the ulterior benefit, not of Queen and Court at all, but only of Hamlet, Horatio, and the audience, an endurance-test under which Claudius finally succumbs!¹) That in the closet scene the Ghost is invisible and inaudible to the Queen because of her sinful infidelity; whereas, if he were not, Hamlet's resumption of his exhortation would be fairly impossible, and the fact of the murder (and of the Prince's purpose), which, Mr. Wilson himself insists, must be kept from her, would then be revealed. That in the graveyard the hero is sentimental, in the struggle with Laertes both sentimental and stogy [yet enduring «the agony of a tortured spirit»], and in «Is't not perfect conscience?» insincere. That the English ambassadors are brought in at the end of the play to show how short the «interim» actually is and to register the fact that though it had been at Hamlet's disposal he has «frittered it away»; whereas he regrets he «cannot live to hear the news,» and, in Shakespeare's longest drama, the ambassadors are brought in as late as possible instead of [as for Mr. Wilson's purpose they might be] before or in the middle of the fencing-match. That Hamlet is [once more!] the Earl of Essex, though less distinctly or completely than in previous discussions he has been. That the moral of the play is suggested by Hamlet himself in Act I [before he or any one else in play or audience knows or could know of anything wrong with him] in the speech about Danish drunkenness and the «dram of eale;» whereas it really has to do, not with «a touch of evil that brings a noble character to ruin,» but with one little defect spoiling his whole reputation. That the «moral» is pointed even by the royal villain afterwards—«that we would do we should when we would»—in his exhortation to Laertes to engage immediately and unhesitatingly in a treacherous murder, all that Laertes says and does being «a reflection upon Hamlet» (p. 263); whereas that reflection is favourable, and the moral in this connection (if there be one) is rather the direct opposite—that it is *better* to delay like Hamlet

¹) Professor Schücking (*Meaning of Hamlet*, 1937, pp. 128-32) expresses similar opinions before me. His book came into my hands only after this article, except the final section, was finished

and seek confirmation even of news from another world than do what «we would» on the suggestion of a manifest scoundrel with no hesitation or investigation whatever.

Mr. Wilson is obviously, as I have elsewhere said¹), a detective in criticism. He conceives of drama—or Shakespeare's drama—as an enigma, or rather a series of enigmas, like other Shakespeareans, to be sure, but more consciously and overtly; and his work is a series of sensational disclosures:—

(a) He sticks closer to the text (though sometimes a text audaciously emended) than many others engaged in similar undertakings, but this fidelity and exactitude is somewhat deceptive. He seizes on single words and phrases, attributing to them unusual meanings (in this connection often impossible) and at the same time an undue importance.

In the second scene the Prince replies to the King's question about the clouds hanging on him, «Not so, my Lord, I am too much in the sun.» And there, quite legitimately, Mr. Wilson suspects a play on the word «son;» though it is taking liberties as an editor so to print this in his modernised text, with inverted commas. But he goes farther; and taking up with Mr. Carver's interpretation of «Out of heaven's blessing to the warm sun,» in *King Lear*, II. ii. 168-9, as a proverbial expression for «From an exalted or honorable state to a low or ignoble one,» he makes an argument out of it for his theory that Claudius was a usurper. The bitter pun is all well enough; the Elizabethans were for ever making them and expecting them; for this one Hamlet has prepared the audience by his previous remark, «A little more than kin and less than kind,» and it is quite in keeping with his attitude to Claudius now and afterwards. But from «sun» to «son» and from there to usurpation! And of this last, the crown as hereditary, not elective, we hear nothing, whether from the heir or any one else in the play. By the principles of any dramatic art, especially the popular Elizabethan, so important a grievance and contributing cause for the hero's subsequent conduct would have had to be made clear, and near the beginning; but none of his friends speak of it, as any well might, while waiting for the Ghost on the platform; the Ghost

¹) *Saturday Review of Literature* (N. Y.), «The Detective Spirit in Criticism,» June 8, 1937.

does not speak of it as he heaps up his charges; Claudius himself has no guilty conscience on that score as he has on that of the murder, and shows no apprehensions, as he would. Rosencrantz and Guildenstern, while they probe him for the cause of his distemper, once touch upon «ambition,» but that is only natural, since they follow every clue (having only the wrong ones) and he is the heir; and later Hamlet himself leads them on as he hints that he «lacks advancement,» which, as I observe above, he would not do if that were really a tender point with the King. What is the use of concealing one grievance if in the process he lays bare another as alarming? The most that can be made of Hamlet's allusions to the matter of the succession (in the presence only of those who will not betray him) is that he thinks Claudius has been underhanded in securing his own election; as when he says to Horatio near the end, too late for it to be considered by the audience an important incentive, «popped in between th' election and my hopes;» and to the Queen in the closet, «that from a shelf the precious diadem stole and put it in his pocket.» But for Hamlet himself that may well mean, however the Queen may have understood it, only that his uncle had killed his father.

So with the word «loose,» when in II. ii, Polonius speaks of loosing his daughter to him before Hamlet enters «poring upon a book»: Mr. Wilson takes it for a breeding term, as he later does «nunnery» for a brothel, has Hamlet, by an interpolated stage-direction, really enter earlier and overhear it, and consequently take Polonius for a bawd and Ophelia for a decoy, a prostitute¹). Now no doubt either word in question may in certain circumstances have such a meaning; but it is impossible that Polonius could have intended it in the one case, or that Hamlet (who, pray, is not really mad) could have thought he did—in fact he hears the word only by an interpolation!—and as impossible that the Prince himself could have intended it in the other case.

(b) Too great importance attached to words and phrases means in the end too little attached to larger matters. Mr. Wilson

¹) This exegesis I have already discussed in «Hamlet and the Spanish Tragedy Quartos I and II», *Modern Philology*, August 1937, and in the forthcoming volume, mentioned above

fails to appreciate the traditions of Elizabethan dramatic art and the conditions of any, and slights the circumstance of the familiarity of the story, already on the stage.

It is a critic's business, not to provide motives, but to consider how they come to be lacking; not why but how, as Goethe said, is the scientific question. Still less is it his business to provide motives when the dramatist has deliberately omitted them: then the inquiry should be into the motives of the dramatist. The circumstance that Shakespeare was rewriting and rearranging is the fundamental explanation of the above difficulties, and in particular of the delay and the antic disposition. The reason—that the King is surrounded by guards and that by his pretended madness he may get an opportunity—given in the German *Hamlet* (or *Bestrafter Brudermord*) and probably in the original English, upon which it in some measure, if not altogether, depends, is not a good one; and better no reason, obviously, as other dramatists than Shakespeare have indeed avowed, than a poor one. As mere matter of fact, the hero's ruse is unreasonable, for it only alarms the King; yet since alarming to the enemy, and therefore possessed of dramatic value (besides that which it has in itself), it is, because of the hero's delay, indispensable. But that the motive of it could with impunity be omitted is entirely owing to the circumstance that the situation was familiar and highly acceptable to the audience; and what is familiar and highly acceptable as well as eagerly awaited really requires, on any popular stage, no more preparation than the «as I perchance hereafter shall think meet» that the dramatist has here given it. Mr. Wilson (p. 90) declares that this matter of the familiarity of the story «seems hardly worth discussing.» He forgets what Mr. Santayana has said with regard to the antic disposition of late: «The simple truth is, that the play preexists and imposes itself here on the poet, who is reduced to paving the way as best he can for the foregone complications . . . The given plot is the starting-point, and its irrationality at this juncture, by which the comic effects of a feigned madness were secured for the playwright, must be accepted as a fundamental datum on which incidents and characters are alike built up.» (*Life and Letters*, June, 1928, p. 25.) He forgets, which is worse, Samuel Johnson: «His audience could not have followed him through the intricacies of

the drama had they not held the thread in their hands.» «The spectators,» says Mr. Wilson, «were not students of Shakespearean sources.» They weren't, whether of sources or of anything else, we students all too seldom remember. But from the time of Thespis to the present, companies and authors have eagerly taken advantage of the familiarity of stories already on the stage, such as those of Oedipus and Orestes, Phaedra and Iphigeneia; and in treating them anew they would have thrown the advantage away had they not retained the main outlines of the story, or not hearkened to Horace as he bid them «*famam sequi*.» Moreover, even in its first form *Hamlet* was extraordinarily popular, as appears not only from its being within a dozen years rewritten but also from its being within a year or two transposed (into the revenge of a father for a son) under the title of the *Spanish Tragedy*. Here are reproduced, not only the antic disposition, which Mr. Wilson thinks the audience would not know of (let him consult the *Allusion-Book*), but also other striking features and situations, such as the reproachful ghost and the self-reproaches, the doubt of the evidence and the play-within-the-play. In *Hamlet* itself, certainly, the feigned madness was expected and demanded; by the time indeed that Shakespeare undertook the rewriting it was the proper and accepted employment of the brooding or scheming revenger, as in the *Spanish Tragedy*, *Antonio's Revenge*, and *Titus Andronicus*: and therefore it needed no explanation or motivation—got none, at any rate, though in after days, alas! provided.

Mr. Wilson's own principal contribution (for the antic disposition and the delay together) is that the hero has to spare the family honour and his mother's feelings. Where is the evidence for that? Though in Shakespeare's hands essentially a gentleman, the soul of honour, the hero still has clinging to him much of the crudity of Kyd (or of the old play, whoever wrote it) and makes remarks about his mother's conduct, in private and in public (not always under cover of the antic disposition, moreover) that are incompatible with such a motive as a prevailing one. Besides, such a motive is incompatible with the revenge play as produced by the Elizabethans and inherited from the ancients. The blood feud is the higher call. The honour of son and mother both gives place to that.

As for Polonius and Ophelia, a familiarity with the old

story, such as is still derivable from Quarto I, is necessary to a full understanding of Hamlet's treatment of either in Act II, scene ii, and afterwards; for in his own day the dramatist presumed upon it. The Counsellor is old, he is Ophelia's father, and he has done Hamlet no ill turn; but in the old play he probably had, for in Belleforest the characters corresponding to him and Ophelia are allies and tools of the King. In Quarto I, at any rate, the placing of the nunnery scene, now in III. i, immediately after the entry in II. ii, «poring upon a book,» and before Polonius «boards him» alone, which seems to be its original position, gives Hamlet the needed provocation if, as tradition has it, he there detects him spying and Ophelia lying. Shifting the nunnery scene for emotional and climactic effect to its present position before the «Murder of Gonzago,» the dramatist, in the «boarding» or «fishmonger» scene, keeps Hamlet's satirical and disrespectful attitude to him simply as that already familiar to the audience. Indeed, he couldn't have changed the attitude without changing the scene¹).

And the matter of the Court's obtuseness, Mr. Walkley, I had supposed, settled that long ago in answering Mr. Bradley as he asks about the accusation of murder: «Are we, perhaps, meant to understand that they do perceive this, but out of subservience choose to ignore the fact?» «His delightful *naïveté*,» says Walkley, «is merely the result of his considering the Court in *Hamlet* as a real Court, and not a stage-crowd put there to manœuvre in a striking theatrical situation» That is, the crowd is there simply to make the situation more striking, more complicated and pointed. The critic might have added that the situation was the more successful because it had been on the stage before. Certainly it would not have been more successful (even with warrant for it in the text) if the Court took, as Mr. Wilson has it do, the hero to be the indicated criminal.

6

Of Mr. Granville-Barker's *Hamlet* (1937) I hesitate to speak. I consider the writer, as I have elsewhere said, ideally equipped

¹) For the evidence that the arrangement in Quarto I is nearer the original, and for the importance of this arrangement to the understanding of Hamlet's treatment of Polonius in II. ii and after, see my article «Hamlet and the Spanish Tragedy,» cited above.

for Shakespeare criticism—dramatist, producer, actor, scholar all in one. But this *Preface* is not so unobjectionable as his others, and yet is, of course, too important to pass by.

No one has treated so well the play as a play, fitted for the stage and the actors; the critic even remembers, as Mr. Wilson does not, that it is a popular play rewritten, in which the dramatist had not a perfectly free hand. No one has appreciated so well the form of the speech as an indication of character. Mr. Granville-Barker has a feeling for verse and poetry like that of Mackail, Murry, Drinkwater, and Bailey, with the added professional insight into their appropriateness and effectiveness on the stage. And no one, except when he is hampered or led astray by his psychology, so sedulously bears the audience in mind and the supreme importance of rousing and manoeuvring their emotions. These admirable qualities are more apparent, however, when he is not dealing with the hero, whose characterization, as often with Shakespeare and also the ancients, is, for the purposes of the action and the emotional effect, here and there simplified or distorted¹). This simplification or distortion he interprets psychologically. In connexion with the hero Mr. Granville-Barker neglects the principle of Mr. Abercrombie which, consciously or unconsciously, has been an article of his own faith: «When I say a play exists in what it means to any one who will receive it, the implication is plain, that everything is excluded from that existence which is not given by the author's technique.»

In his preoccupation with his theory the great critic, I cannot but think, even misinterprets the plain language of the text; as when the hero tells Horatio that after the «Murder of Gonzago» we will both our judgments join in censure of his seeming (pp. 87, 97). This, he says, means «determine upon a sound plan for a righteous vengeance» (which they reprehensibly fail to do), whereas it does mean «compare notes on the question of his guilt.» Like Mr. Wilson and too many others before him he misinterprets the «vicious mole—dram of eale» speech on Danish drunkenness while the three await the Ghost. This manifestly has to do with reputation, not character, and with other people's, not his own; and even if Hamlet already knew of his own quite

¹) This matter I discuss in *Shakespeare's Young Lovers* (1937), lecture I.

different weakness or shortcoming, which he doesn't before the «O what a rogue» soliloquy, it could not apply to him. That it should have been made to do so, is, as with the phrase, «than I to Hercules» and as with the phrase «no traveller returns» and the other generalities in the «To be or not to be» soliloquy, owing to what might be called a retroactive method, foreign to the Elizabethan stage and not common even on ours. It is a method of literary criticism, indeed, rather than of any dramatic practice. A less questionable example of the former, on a larger basis, is Mr. Granville-Barker's and Mr. Wilson's treatment of Hamlet's address to Horatio, «Thou art e'en as just a man;» though the generous praise of another is not necessarily, and certainly not altogether, to be turned against the speaker. What psychology the Elizabethan makes use of he does not tuck away where it shall not be noticed by the audience. The «vicious mole—drum of eale» speech is, as I have shown elsewhere¹⁾, natural and dramatic, and indeed more truly psychological than the critics make it. At such a moment a person does not allude to defects in his own personal character any more than he does to the harrowing business in hand.

Larger aspects of the interpretation I can only touch upon. Mr. Granville-Barker revives (with Mr. Wilson) the charge first made I think in 1773, that the hero is at times really mad, and increasingly so until he departs for England, though he himself plainly and repeatedly indicates the contrary, and is never mad in soliloquy or with his friends; and he declares him «weak,» «hysterical,» «morbid,» «irresolute» and «bungling,» «sentimental» (particularly in the graveyard), «self-conscious» and inclined to «attitudinizing». (Beloved or feared by everybody! —an that piece of [Shakespeare's],» says Shaftesbury, «which appears to have most affected English hearts, and has perhaps been oftenest acted of any which have come upon our stage!») Laertes' «cut his throat i' the church» he finds (like Mr. Wilson, though less whole-heartedly) «a pleasant contrast with Hamlet's refusal to kill the praying Claudius lest he should spare him hell fire» He fails to note the significant difference between contrasts involving Brutus and Cassius, Richard II and Bolingbroke, on the one hand, and Hamlet and Laertes or Fortinbras,

¹⁾ In *Shakespeare and other Masters*.

on the other. (The last, in so far as it is unfavourable, the hero, in his generosity, has recognised and remarked himself; but in Laertes he sees only a parallel—«by the image of my cause I see the portraiture of his.») The hero's difficulty is that (presumed by Werder and Mr. Wilson, but never suggested in the text) of justifying the killing of Claudius once it is done. But in his doubt that the Ghost may be the devil, though admittedly natural at the time, he «has lost the will to believe.» The basic trouble, then, is that the message and mandate from the other world have been too much for him, for a while have «wrecked him.» His thinking it a damned ghost is «a sign that his native faith is flawed,» «has been stunned » He is a case of fundamental frustration, and an example of the «dangers of thinking for oneself». (God-like reason, apparently, *should* fust in us unused!) «For is it not by our unreasoning impulses and affections, by our faith in life, that we chiefly live and act?» The faith that at the outset would brave the Ghost is gone, «and doubt and dread replace it » The doubt of the Ghost removed, he is still a prey to these supernatural powers as he spares the King at prayer. He is lost in moral anarchy. Still (rather inconceivably) he is «heroic.» He returns from the voyage, however, «hardened,» «at heart as dead» as Ophelia, «his passions burnt out,» and in such a spirit he kills the King.

Where does Mr. Granville-Barker get all this but as his inferiors in criticism have done, between the lines, from under the surface, that is, much of it, out of his own consciousness? He shows no such disregard for technique or emphasis as Mr. Charlton, no such predilection for mare's-nests as Mr. Wilson—he is too much of a dramatist for that. But his reading of this stage play, like that of other psychologists, is somewhat like the poet's Reading of Earth, a page not blank, to be sure, but not written in plain English, either. Nature is a riddle: a play, lowbrow or highbrow, is not supposed to be. Like the philosophical poet's reading, the psychological critic's is his own, differing from every other. What is wanted is the author's own. And even were Mr. Granville-Barker's true to Shakespeare's intention and his expression, it would decidedly impede the emotional impact. Then the tragedy would be a rather unsympathetic pathological study, unlike *King Lear* as interpreted by Mr. Granville-Barker, unlike what to actors and audiences

Hamlet has now for three centuries been. Then the passion would lack that «correspondence to a great or heroic nature, which,» says Lamb, and Coleridge, I fancy, would say it too, and perhaps (see just above) Mr. Granville-Barker himself, «as the only worthy object of tragedy.»

7

The distinguishing virtue of the *Meaning of Hamlet* (1937), is its scholarly fidelity to the text and respect for the intention of the author; and as long as Professor Schucking treats the play as a play—the tragedy as a tragedy—the poem as a poem—he more than any of the other writers here discussed shares the qualities of Mr. Granville-Barker. The trouble begins when he treats the play as an historical, even a biographical, document, and the leading character not as a tragic hero but as a study in Elizabethan psychology or physiology. With Mr. Granville-Barker the trouble begins when he makes the character a study in the psychology current now. Any technical, text-book learning is out of place in a drama as the basis of characterization. Mr. Granville-Barker's *Hamlet* has at least the advantage of being human and fairly recognisable as such to both Shakespeare and his audience.

The historical fallacy (as I must call it) is an insidious one, to which criticism of early literature is now-a-days especially exposed. It is obviously just as improper to import ideas and tendencies of its own time into a work of art as ideas and tendencies of our time, and not only because that defeats the intention of the author but also because it interferes with the effect of the work of art as such. A tragedy, which is meant to hold the attention and awaken suspense, to stimulate the imagination and arouse the emotions, cannot do any of these by reflecting the spirit of the age (whatever that may have actually been) or expressing the learning of the age.

To Professor Schucking and some other contemporary investigators the spirit of the Elizabethan Age about 1601 is one of skepticism and cynicism, materialism and eroticism, melancholy and pessimism, with stoicism as its refuge or remedy; and Shakespeare then was of the same temper, having just lost through death his father and his friend the Earl of Essex. What of it, if true? A good work of art, as several great critics have

said, contains within itself all that is necessary to its understanding; if Hamlet shares any of the qualities mentioned above, it must be only because of what he is or because of what has happened to him; and if the temper of the Age had been as imagined, the audience as like as not would have craved at the theatre something different. We are on safer ground when we deal with the taste of the time rather than the life of the time, and surmise that about 1601 and after there was a particular interest in Senecan revenge plays with a cynical or erotic background, judging from the rewriting of the old *Hamlet* and the *Spanish Tragedy*, and from Marston's, Chettle's, and Chapman's new ones. But neither historical inference, even if demonstrable, is highly important. It explains nothing, motives nothing. No tragedy is a document or record, nor any novel, either, that as such is worth the reading. A novel may, indeed, be a study, and present a character as the creature and victim of the Age; and even some tragedies like O'Neill's *Strange Interlude* and *Mourning Becomes Electra* are attempts in that direction. But in novel or tragedy the fact is made apparent. Moreover, studies arouse little pity, less fear, and no admiration; and Shakespeare's tragedies have nothing of the study about them.

As for the psychological physiology, a tragic hero diseased, prey to a «humour», in this case an extreme and freakish variety of melancholy, that, as I see it, is a contradiction in terms. Chapman's Dowsecer, Shakespeare's Jaques, Marston's Malevole, and Jonson's melancholiacs are, as on the stage they were bound to be, grotesque or comic characters; Hamlet's feigned «humour» is, for all the bitterness in it, grotesque and comic both; and to make the youthful Dane a melancholiac from the outset, before the play opens, is to rob him of his dignity, of our sympathy and admiration¹). The melancholy that Shakespeare gives him is not a malady but a human emotion owing to what has befallen him; and the Elizabethan «humour»

¹) Professor Schücking defends this conception of Hamlet as a "pathological portrait" by referring to the madness of Lear (pp. 32-34). The difference is the same, I think, as that which I suggest between his Hamlet and that which Shakespeare presents. Lear *becomes* mad, and, as we see, because of his sufferings, is not mad at the beginning. Lear is not the embodiment of a "humour," the sanguine; Lear is not a "portrait" but a dramatic figure.

he takes upon him only later (in Act II, where he tells Rosenkrantz and Guildenstern of his condition) as the particular form of madness he has assumed. Naturally not here, but nowhere else, either, does he or any other define the nature of the malady, or indicate, as in Marston, Chapman, Jonson, or any other capable dramatist he certainly would, the symptoms which Professor Schucking and similar critics discover as explaining the hero's conduct. The ordinary melancholy «humour» does not necessarily incline the sufferer to inertia, secrecy, the feigning of madness, as the scholars here require

This duty of «exposition»—quite improperly, any dramatist would say—devolves upon the scholar himself. To Professor Schucking the disease is genuine, and as a diagnostician he discovers curious symptoms, such as bodily weakness («than I to Hercules!»), sweating («fat and scant of breath!»), the dependence of his mental state on the way the wind is blowing («when the wind is southerly I know a hawk from a handsaw!»). How unheroic, how little tragic, his melancholy Dane! Even if the humours in all their manifestations were familiar enough to be readily distinguished and recognized by an audience, this one is too artificial and fantastic to touch or move them. More important characteristics, like cynicism and eroticism, the critic attributes sometimes to the «cloud of melancholy that had descended upon him» before the play began, sometimes to his native character, and, naturally enough, he much neglects the matter of Hamlet's feigning madness. A diseased Hamlet, a real one, and one feigning madness—that is rather too complicated a matter for any conceivable stage! But he fails to note that in his soliloquies as well as in his conversations with Horatio or with his mother alone the hero lays the melancholiac, with his freaks and eccentricities completely aside; and he comes to the strange conclusion that after the scene in his mother's closet the Prince shows a «definite mental deterioration»—is «scarcely sane.» But it is surely obvious to the audience that now after having detected the King and killed Polonius he is, for good reason, playing madder than ever. Moreover, in any psychology, modern or Elizabethan, there must be some appearance of continuity, and in these two brief scenes, immediately following each other, without a moment's interval, he cannot have been actually near to madness, cannot, as he hears the words «For

England,» have collapsed into «paralysis» and «delirium»; for in the next scene, twenty-five lines later, he is conversing with the Captain and speaking the soliloquy «How all occasions,» in complete command of his manners and his wits. Indeed, as I hear and see him there, he is far from paralysed, delirious, or being «led a lamb to the slaughter.» He still can jibe, both thrust and parry. «If thou knew'st our purposes,» snarls the King. «I see a cherub,» he retorts with a titter, «that sees them.» And the rest, with the farewell to his mother who is not there, and the satirical insistence upon it when he is corrected, shows that the wind is still blowing southerly and rather strong.

Professor Schucking refers respectfully to recent American writings in similar vein on Shakespeare and the other Elizabethans. Here there is the same historical and as I think undramatic attitude; and in particular there is a tendency, which Professor Schucking somewhat shares, to deprecate the passions. Hamlet's «as that wicked grief,» says one, «which refuses to be consoled;» and the guilty King and Queen, in their counsels to the hero on their first appearance after their unholy marriage, have the correct ethical position! So the dramatist is found upholding the ideal of stoicism. For this last there is of course some warrant in the Senecan Chapman and Marston, but little enough in Shakespeare. Would he or any other dramatist of his calibre thus cut the ground from under his feet? Some of these antiquarian critics even make Shakespeare's heroes «examples» of the seven deadly sins—Hamlet of sloth, Lear of wrath, Othello of jealousy—in a fashion that is the despair of a tragedy-loving reader, putting an end to all pity or fear as well as poetic delight. History no doubt may play a part in criticism, but cannot take its place. History can remove obstacles in the way of imaginative appreciation, but cannot achieve it. The approach to an early work of art and to a contemporary (and Professor Schucking, surely, is of the same opinion) should in the long run be one and the same. To be appreciated Shakespeare as well as Ibsen must be read—that is, heard and seen—not examined and investigated, adjusted and restored.

Addendum: Since the above was in print it has come to my notice that Mr. Bailey (see p. 8), is not the only important one of his critical complexion ignored in the *Variorum Henry IV*, Pt. I (1936). Among such are George Daniel in the seventeenth century;

Theobald, Alexander Smith, Joseph Barette in the eighteenth; Malone and Courthope in the nineteenth. And Dryden, Johnson, Mrs. Montagu, Tom Davies, and Mézières are quoted inadequately. Johnson is permitted his jeering remark about Iago, but not the other, quoted by Malone, who himself thought Morgann's essay «fanciful and absurd». «all he shd. say was, that if Falstaff was not a coward Shakespeare knew nothing of his art.» Courthope is given a few sentences in the section devoted to the Prince; but this remark about his companion, three pages below, does not appear there or elsewhere: «His cowardice is absolutely transparent.» Tom Davies, who knew both the drama and the stage as Morgann didn't, is cut short after he has pronounced against him, before he has given his reasons, and later important passages are not cited at all. Mézières is quoted, but not on the subject of Morgann and of Falstaff's morals. Barette, in his *Discours*, who, remembering the stage, perceived the dramatists's intention in not only Falstaff but Shylock as Englishmen were beginning for a time not to do, gets no hearing of any sort. And Dryden, whose every word about Shakespeare is precious, even when repeating himself — or rather all the more when repeating himself — why should he be heard on the subject of Falstaff's vices only as in the preface to *Troilus*, not as in the *Dramatic Poesy*, and then with his last clause cut off?

Shakespeare-Gestaltung auf dem englischen Theater im 19. Jahrhundert.

Von
Ernst Leopold Stahl.

1.

Wenn man heutzutage über den Eindruck der Bühnenaufführung eines Wortdramas spricht, so wird, ohne daß man sich selber noch ausdrücklich Rechenschaft darüber zu geben braucht, unser Urteil abhängig sein nicht nur von der Wirkung des gespielten Werkes selbst, sondern gleichzeitig auch den Eindruck der schauspielerischen Leistung, der Spielleitung und der mit der letzteren engverbundenen äußeren Inszenierung, also der Bühnenbildgestaltung, mit berücksichtigen.

Das englische Theater kennt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese drei Komponenten jeder neuzeitlichen Bühnengestaltung eines Dramas — Darstellung, Regie, Bühnenbild — so gut wie gar nicht, zumal im klassischen Schauspiel. Auch die deutsche Bühne, die der englischen sonst in ihrer Geschichte vielfach um eine Generation voraus ist, brauchte lange Zeit, bis diese Dreieinheit endgültig zum Durchbruch und zur Anerkennung gelangte. Die wesentlichsten Wegbahner zu diesem Ziele waren bei uns in Deutschland vor allem Immermann und Dingelstedt gewesen, aber selbst der großen Zeit des Burgtheaters, der die bedeutende Schauspielkunst ungemein viel wichtiger war als alles andere, war jene Auffassung im Grunde noch fremd, und zum Gesetz erhoben haben sie erst die Meininger — und hat sie gleichzeitig mit ihnen Richard Wagner — seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts.

Im englischen Theater war fast genau bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Bühnenkunst schlechterdings identisch mit Schauspielkunst, wenigstens soweit es sich um die bühnenmäßige Ausdeutung großen klassischen Kulturguts han-

delte. Eine Inszenierungskunst im modernen Sinne gab es auch hier noch kaum, sondern nur Ausstattung, was etwas ganz anderes ist und nur ähnlich aussehen kann! Und die Ausstattung wiederum blieb bis zur Jahrhundertmitte mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen, von denen gleich noch zu sprechen sein wird, nicht dem Schauspiel, sondern dem Schauspielstück vorbehalten — der sogenannten „Pantomime“ (d. i. dem Prunkstück der Weihnachtszeit) und anderen Variationen dieser Spielgattung.

Große Schauspielkunst andererseits aber war in England wiederum gleichbedeutend mit der wesentlichen Darstellung Shakespeares. Es gibt nur verschwindend wenige Schauspieler von gutem oder gar großem Namen in England, die sich, wenige Konversations- und Possendarsteller abgerechnet, seit Garrick bis zu dieser Stunde ihren Ruf und Ruhm anders als mit der Gestaltung Shakespeares erworben hatten. Und ebenso ist es mit der Regiekunst im engeren Sinne seit ihren ersten Anfängen gegangen, während selbstverständlich bühnenbildnerische Begabungen auch außerhalb dieses Bereiches in England reiche Nahrung gefunden haben. Der Menschengestalter ist aber in England zur geschichtlich großen Leistung nur aus dem Erlebnis des Phänomens Shakespeare heraus durchgestoßen.

2.

Verfolgen wir zunächst die ersten Anfänge der Shakespeare-Inszenierung in England! Die sorgfältig erwogene und kostspielige Ausstattung der Klassiker geht bis auf John Kemble, den berühmten Schauspieler von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert und Bruder der Sarah Siddons, zurück. (John Kemble wird 1803 Direktor von Covent Garden und übergibt dieses Theater bei seinem Rücktritt 1817 seinem Bruder Charles Kemble, der sich 1836 von da zurückzieht. 1837—39 wird Macready ebenda Direktor. Seit 1846 ist Covent Garden endgültig Opernhaus bis zum heutigen Tag.) Eine der primitivsten Äußerungen der Klassikerausstattung, die noch keine Klassikerinszenierung war, ist um 1800 herum die Gepflogenheit, die Einheit des Schauplatzes auch in Dramen, wo sie noch im Sinne des klassischen französischen Dramas vorgeschrieben war, wie im «Cato» von Addison, über den Haufen zu werfen. Das erste Stückchen Shakespeare, noch nicht ein

ganzes Shakespeare-Stück, das man nach dem Urteil jener Zeit nicht nur gehört, sondern auch gesehen haben mußte, war das Bankett und die Hexenszene in «Macbeth» bei John Kemble. Aber man dachte zunächst noch weniger daran, schöne, und gar noch nicht charakteristische Bilder zu zeigen, als vielmehr einfach durch Massen zu wirken. So in «Macbeth» durch die schwarzen, weißen, grauen Hexengeister, jung und alt, gutmutig und bosartig, frech und zahm, singend und springend. Oder in «Coriolan» durch eine in den zweiten Akt eingelegte Ovation zu Ehren des Siegers, wozu bei John Kemble außer den 35 Sprechern des Stückes zweieinhalb hundert Statisten in allen nur denkbaren Variationen beigezogen waren. Eine Abstammung der darstellenden Kräfte untereinander gab es noch kaum. Eine Ensemblewirkung blieb noch mehr oder weniger eine Zufallsangelegenheit und stellte sich nur dann ein, wenn ein Glücksfall in den Hauptrollen sowohl gleichwertige wie gleichartige Darsteller zusammengeführt hatte.

Charles Kemble, als Schauspieler nicht so persönlich und nicht ganz so hochgeschätzt wie sein alterer Bruder, bei dem er in die Schule gegangen war, macht dann zuerst das Experiment einer historisch getreuen Inszenierung. Es war die von «König Johann» 1823, der ersten mit einem deutlichen archaischen Einschlag, der man in England und wohl überhaupt in der Welt begegnet, denn auch Immermanns Dusseldorfer Versuche verwandter Art erfolgen erst ein gutes Jahrzehnt später. Charles Kemble gibt auch gern und häufig den Akt- und Stückschlüssen starke Schlußakkorde. Wir begegnen z. B. bei ihm der feierlichen Prozession bei Julius Begräbnis wieder, die schon Garrick einfuhrte, und die noch in den Heidelberger Reichsfestspielen von «Romeo und Julia» 1937 weiterlebte.

Macready, ein gebildeter, vornehmer und durch und durch idealistisch gesinnter Schauspieler und Bühnenleiter, wird dann derjenige, welcher versucht, auch bei Shakespeare die äußere Gestaltung in Einklang zu bringen mit der Darstellung. Seine großen Inszenierungserfolge werden das «Wintermärchen», dann wiederum «König Johann», das sich in England ja um seines Stoffes willen größerer Anziehungskraft erfreut als in Deutschland, und weiterhin «Heinrich V.». In diesem Königsdrama werden die Worte des Chorus zum ersten Male begleitet von «Pictorial Illustrations», zu deutsch lebenden Bildern, die nach-

her auch Charles Kean, der Sohn des großen Schauspielers Edmund Kean, übernommen und als Anregung betrachtet hat, auch an anderen Stellen Shakespeares solche stumme Schauszenen einzulegen, eine aus dem Ausstattungsstück hergeholte, in der Shakespeare-Inszenierung recht fragwürdige Gepflogenheit.

Macready, der von 1837 bis 1839, wie gesagt, Direktor von Covent Garden und dann von 1841 bis 1843 von Drury Lane gewesen war, betrachtet selbst als sein Hauptverdienst weniger seine immer stark intellektuell bleibende, kaum unmittelbar wirkende Darstellungskunst, als seine Leistung für das Ganze einer Shakespeare-Aufführung, v. a. die Reinigung des großen Klassikers von fremdem Ballast, die Wiedergabe «from the text» Selbst eine für uns im Gefüge des Dichtungsganzen geradezu unentbehrliche Figur wie der Narr im «König Lear» wird erst von ihm wieder in ihre Rechte eingesetzt. Er ging schrittweise in der Ausrottung willkürlicher Zutaten und miserabler Einlageverse vor, die sich seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in den meisten Shakespeare-Aufführungen Englands eingenistet hatten und dem Publikum so fest in der Erinnerung haften, daß es sie nur zum kleinsten Teil noch als fremde Zutat erkannte. Zum erstenmal kommen unter Macready «Richard III.» und «Heinrich IV.» zu ihrem unverkummerten Recht. Bei anderen Stücken gelingt es auch damals noch nicht. So spukte bis ins 20. Jahrhundert hinein, noch von Beerbohm-Tree nah der jüngsten Jahrhundertwende benutzt (1897), eine wenig respektvolle Bearbeitung des großen Garrick von der «Widerspenstigen Zähmung» auf der englischen Bühne.

Als Ludwig Tieck zwei Jahrzehnte vor Macready das englische Theater besuchte, war er noch sehr entsetzt gewesen über die Textbehandlung, die man Shakespeare zuteil werden ließ: «Man läßt die berühmtesten Stellen stehen, nimmt auf die vorzüglichsten Schauspieler Rücksicht, oft mehr als sich verantworten läßt, nimmt die unbedeutenden Reden und Szenen und gibt sie den beliebteren, läßt diesen Auftritt zur Ermüdung lange spielen und erweitert ihn durch Zusätze und stummes Spiel, und kürzt andere Szenen ab, oder läßt sie ganz aus, die zum Verständnis höchst notwendig sind, — kurz, man verfährt in der Regel so gewaltsam, daß ein Unbefangener diese Tyrannei nicht leicht mit jener Verehrung und Anbetung vereinen kann, welche die Engländer ihrem großen Dichter bei jeder Gelegen-

heit zu zollen scheinen.» Macready hat mit dieser Art, Shakespeare auf die Szene zu bringen, weitgehend aufzuraumen gestrebt. Ganz ist das bis zum heutigen Tage nicht gelungen. Denn sie entspricht der englischen Neigung, ein dem Hörer von der Schule her vertrautes Werk mehr in seinen Hauptscenen lebendig zu illustrieren, als es in seiner nur wenig gekurzten Gesamtheit in seinem psychologischen und dramatischen Ablauf darzubieten. Diese, deutscher Art und Auffassung durchaus widerstrebende Handlungsweise drohte zeitweilig doch auch in unserem Lande einzureißen, besonders in den, um ihrer ungewöhnlichen Schaureize willen vielgerühmten Shakespeare-Aufführungen des Deutschen Theaters in Berlin vor dem Weltkrieg.

Macready hat sich bedeutende Verdienste als Dramaturg, als Bühnenbearbeiter erworben, wie wir gesehen haben. Darüber hinaus ist er der erste Regisseur im modernen Sinne in England — genau zur gleichen Zeit, wo Deutschland einen solchen in Immermann erhält. Auch in diesem Falle erleben wir wieder einmal die in der Kunstgeschichte des Theaters so häufige Duplizität des Geschehens. Gelegentlich wirft Macready schon das Prinzip der Fächernteilung über den Haufen, indem er — eine unerhört revolutionäre Leistung damals — wichtige Nebenrollen mit Hauptdarstellern besetzt und überhaupt mit Nachdruck gegenüber privaten Eitelkeiten auf seinem künstlerischen Willen beharrt, wie wir es nachher in Deutschland in deutlichster Ausprägung bei Dingelstedt und Laube und vollends bei den Meininger erleben.

So verläuft in großen Zügen der Weg, den die szenisch-dramaturgische Behandlung Shakespeares auf der englischen Bühne in den ersten fünf Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gegangen ist, von John Kemble über Charles Kemble zu Macready. Die nächste große Station ist dann der Inszenierungsmeister Charles Kean, dessen Wirken als epochemachender Regisseur um die Jahrhundertmitte einsetzt.

3.

Hier müssen wir zunächst haltmachen, um in gleicher Überschau für die nämliche Zeit, also etwa von 1800 bis 1850, der gewaltigen Leistung zu gedenken, welche die englische Schauspielkunst für Shakespeare vollbracht hat.

Garrick selbst war es noch gewesen, der kurz vor seinem eigenen Rücktritt die Mrs. Siddons als Porzia auf der Londoner Bühne eingeführt hatte. Die Anmut dieser Shakespeareschen Gestalt und die Lieblichkeit Ophelias waren gewiß nicht die Stärke dieser Frau, die wahrscheinlich die größte Lady Macbeth aller Zeiten gewesen ist. Alles an ihr war Große, Gewalt, Tragik, und all das aus einer intuitiv-naïven Gestaltung heraus, nicht unähnlich der hunnreißenden Leidenschaftlichkeit der einzigen Gestalterin der deutschen Bühne, die in ihrem Rollengebiet je der Siddons ebenbürtig und wesensverwandt gewesen sein mag, Charlotte Wolter. Es war ein halbes Dutzend Rollen etwa, das Fach der sogenannten «schweren Helden», in denen sie, insbesondere mit der Gewalt des stummen Spiels, in der Welt nicht mehr ihresgleichen fand. Sie bewegten sich in den immer noch weiten Grenzen zwischen Lady Macbeth in ihrer grandiosen, von Todesschauern umwitterten Nachtwandlerszene mit der berühmten Geste des Handwaschens, bis zur Hermione im «Wintermarchen», der gleichfalls ganz in die gewalttätige antikische Pose geschändeter Majestät gekleideten Dulderin. Wir dürfen es ihrem heiligen Ernst wohl glauben, wenn sie erzählt, wie sie auch hinter der Szene nicht einen Augenblick den Gang der Begebnisse aus den Augen ließ, um nach großen Intervallen immer wieder von neuem ganz aus der neuen Situation zu schöpfen. Als einzige Frau der englischen Bühne hat sie gemeinsam mit Garrick und mit Edmund Kean die höchsten Höhen der Schauspielkunst ihrer Heimat erklommen.

Mrs. Siddons war die Schwester der beiden Brüder Kemble, John und Charles, denen andere Grenzen ihres künstlerischen Vermögens, aber nicht weitere gezogen waren. John Kembles Können zeigte sich am stärksten in der rhetorischen Erschöpfung eines einzigen mächtigen Charakterzugs nach allen nur denkbaren Richtungen, mit allen nur möglichen Finessen. So wurden und blieben Othello und Richard III. mit ihrem ewigen Wechsel, ihren gewaltigen Steigerungen, seine schwachsten Leistungen, und Brutus, der ein Enthusiast sein muß, kein Klügler, blieb ohne Eindruck. König Johann und Lear schuf er sich auf seine Weise um: in beiden Rollen wirkte er bis zu gewissem Grade durch die Kunstfertigkeit der mit Nuancen überladenen Darstellung. Am höchsten aber stand unter seinen Shakespeare-Rollen immer Coriolan, wo ein einziges starres

Gefühl zum Ausdruck zu bringen war. Ihm zunächst kam wohl sein Kardinal Wolsey in «Heinrich VIII.», von dem Tieck uns mit hochster Begeisterung berichtet, daß «der Kenner neue Schönheiten fast in jedem Verse entdeckte». An Wirkung übertroffen wurden allerdings diese beiden Shakespeare-Darstellungen von denjenigen der pathetischen Theaterhelden des damaligen englischen Theaters, dem Cato Addisons und dem Pizarro Sheridans. Denn John Kemble war, wesentlich stärker als seine Schwester, der Vertreter einer ausgesprochen pathetischen Schule. Ein breiter und langsamer, in der begleitenden Geste sparsamer, von häufigen Intervallen unterbrochener Vortrag voller Melodie war ihm eigen, der manchmal durch gar zu viel Musik ermüden konnte. Sein Spiel arbeitete ganz und gar auf die Hauptmomente einer Rolle hin: auf die bedeutenden Monologe, die großen Reden, die entscheidenden Auftritte. John Kemble mangelte die große Phantasie und das Temperament seiner Schwester, Defekte, die er durch die nie absetzende Arbeit des Verstandes auszugleichen suchte. Sarah Siddons selber sagte von ihm: «Mein Bruder John kann beim stärksten Ausbruch des Gefühls noch bedacht sein, daß sein Mantel sich ihm nicht verschiebt. Mir schwindet jeder Gedanke daran im Sturme der Leidenschaft.» Gegenüber dem sturzbachähnlichen Ungestüm Garricks in seiner starken Naturhaftigkeit stand Kembles mit unendlichem Fleiß erworbene rhetorische Würde. Wir denken, ohne den Vergleich zu weit treiben zu wollen, an die Gegensätze Ekhof—Schroder in der deutschen Schauspielkunstgeschichte. John Kemble machte Schule, ohne daß ein einziger seiner Nachfolger, selbst Charles Young nicht, das brave Mittelmaß überschritten und für die Gestaltung Shakespeares Bedeutendes geleistet hatte.

An derjenigen Stelle, wo John Kembles Art zu versagen begann, setzte die Begabung seines jüngeren Bruders, Charles Kemble, erst richtig ein. Mit der alleinigen Ausnahme des Hamlet, zu dem es ihm durchaus an der Kraft gebrach, war Charles klug genug, keine einzige Rolle Johns zu spielen, solange dieser aktiv war. Charles' lebenswürdigste und schönste Gestalt, die unübertroffen geblieben ist, war sein drollig-witziger Benedikt in «Viel Lärm um nichts». Der oft so vernachlässigte Mercurio wurde bei ihm eine Meisterleistung. Weltmännische Lebenswürdigkeit und warmer Humor waren die ausschlag-

gebenden Faktoren dieses, im Vergleich zu seinem Bruder sehr viel wärmeren Schauspielers. Charles Kemble und später Samuel Phelps waren die besten Shakespeare-Komiker des 19. Jahrhunderts und seine besten Falstaffs. Sein innerlich nobler Falstaff unterschied sich schon in der äußeren Erscheinung, im weißen Lockenhaar und Vollbart und mit seinem abgetragenen-vornehmen Hofkostum sehr wesentlich von mancher groben Karikierung der Gestalt auf der damaligen deutschen Bühne.

Im ganzen erfuhren die komischen Szenen auf der damaligen englischen Bühne eine von der deutschen ziemlich verschiedene Behandlung. Man halt bei Shakespeare noch an dem Brauch der elisabethinischen Zeit fest, daß jedes, auch das ernsteste Drama, mindestens eine lustige Figur haben muß. Den Narren in «Othello», der recht unmotiviert erscheint und wieder verschwindet, laßt auch die englische Bühne zumeist weg. Um trotzdem nicht auf das heitere Element Verzicht leisten zu müssen, übertrug man die Hanswurst-Rolle dort einer anderen Figur des Stücker: Rodrigo wird das Fressen für die Galerie in seiner in England üblichen Verzerrung als gefoppter Geck. In «Romeo und Julia» muß die Amme, deren Komik in Deutschland ehemals gerne gedampft und in England von Garrick sogar einmal ganz und gar unterdrückt wurde, zum gleichen Zwecke erhalten. In «Hamlet» leistet sich bei John Kemble der erste Totengraber nach alter Tradition den Clowns-Scherz, ungefähr ein Dutzend Rucke nacheinander auszuheben, indem er sich zur Arbeit rustet — ein Galeriespaß, der sich auf der deutschen Bühne im Schuster Knieriem in Nestroys «Lumpazi Vagabundus» bis zur Gegenwart weitervererbt hat!

Soviel Derbheit in den auf die Galeriebedürfnisse zugeschnittenen Auftritten angeboten wurde, soviel Anmut und Geschmack findet sich umgekehrt schon frühzeitig über die ernsteren Komodienszenen Shakespeares ausgebreitet. John Kemble, selber von Grund aus humorlos, war der letzte gewesen, der noch das Pathos der Tragödie ohne viele Veränderung auch auf das Lustspiel zu übertragen wagte. Ein Muster des belebten, witzigen Duospiels war aber schon das Geplankel von Beatrice und Benedikt in der Darstellung durch Mrs. Jordan und Bannister, von der uns Johanna Schopenhauer in ihrem Reisebuch aus England berichtet. Man müsse es selber gesehen haben, um zu glauben, daß etwas auswendig Gelerntes mit solcher Wahr-

heit wiedergegeben werden könne. Der Stil der Shakespeareschen höheren Komödie scheint hier schon für alle kommende Zeit gefunden. Laune, Grazie, Geschmack, Humor — diese Eigenschaften eignen seit den Tagen des jüngeren Kemble bis heute den englischen Aufführungen des heiteren Shakespeare, in welchen das Geburtsland des Dichters auch in Deutschland nur selten erreicht oder gar übertroffen werden kann.

Noch eines besonderen, ganz unenglischen Kauzes sei in diesem Zusammenhang gedacht, Englands bedeutendsten Parodisten, Frederick Robson. Als der kleine Mann mit dem Riesenkopf, den auch Richard Wagner kostlich fand, 1853 den Shylock in der Karikatur gespielt hatte, da nannten ihn die «Times» den größten Schauspieler seit Edmund Kean. Seine Macbeth-Parodie scheint so elementar gewirkt zu haben, daß man sie als Groteske überhaupt nur noch durch den Blodsinn des Textes empfand. Nur seine Mißgestalt mag ihn daran gehindert haben, sich eines Tages am Urbild zu erproben. —

Als bekannte Shakespeare-Darsteller reichten in die Kemblezeit als Tragöden noch der schon erwähnte Schuler John Kembles, Young, ein ziemlich uninteressanter, bürgerlich temperierter Schauspieler mit der gleichen äußeren Würde und inneren Kuhle wie sein Stammvater, und der temperamentgeladene, persönlich haltlose George Frederic Cooke, sowie eine Frau hinein: die O'Neill. Richard III. von Cooke, diesem ausdrucksvoll-häßlichen Schauspieler, war zu jener Zeit die größte schauspielerische Tat des englischen Theaters neben dem gleich noch zu erwähnenden Othello von Edmund Kean und der Julia der Miss O'Neill. Keine Persönlichkeit des englischen Theaters hat das Mittel des Mark und Seele erschütternden und keineswegs mehr die Schönheitslinie innehaltenden Schreies des physischen und psychischen Schmerzes künstlerischer gemeistert, als diese Irin Miss O'Neill es tat, viele Jahre vor dem berühmten Wolterschrei des Burgtheaters. Sie blieb der Natur viel näher als Mrs. Siddons — um so vieles vielleicht, als der Ire ihr im Vergleich zum Engländer oft näher sein mag. Sie ging bis an die äußersten Grenzen des Darstellungsmöglichen im Aufjubeln und Verzweiflungslachen, in den Szenen des Sterbens und des Wahnsinns. Die Shakespeare-Rollen, worin die O'Neill, die zeitweilig noch John Kembles Partnerin war, die stärksten Eindrücke auslöste, waren Desdemona und Julia. Selbst den

überkritischen Tieck entflammte Desdemona, welche mittelgut kaum schwer zu spielen ist, zu beredter Begeisterung. «Diese Großheit, einfache Naivität, erhabene Natur habe ich noch nie so vollendet gesehen» Ihr wunderbares Vermögen der allmählichen Steigerung einer Gestaltung vom schlichsten Ton bis zum höchsten Affekt machte weiterhin ihre Julia zu der bedeutendsten und kostlichsten Shakespeare-Darstellung ihrer Zeit. Die Entwicklung vom unbefangenen, tadelnden Kind zur Empfindung der ersten Liebe und weiter bis zum Ausbruch der höchsten Leidenschaft und der tiefsten Verzweiflung ist vielleicht kein zweites Mal erschöpfender und großartiger gestaltet worden.

Die beiden interessantesten männlichen Schauspieler des ganzen 19. Jahrhunderts in England waren Cooke und Kean, die ein böser Streich des Schicksals als Künstler so wenig zueinander kommen ließ, wie am Ende des Jahrhunderts in Deutschland jemals Matkowsky und Kainz sich aneinander entzünden und steigern konnten. Während bei George Frederick Cooke, der in Amerika nach kurzem Triumph unterging, seine genialischen Fähigkeiten sich, bezeichnend genug, an Hamlet stießen und rieben, haben sie sich an Richard III. aufs großartigste entfaltet. «Er hat eine Zunge, die noch den Teufel beschwatzen kann», sagte Charles Lamb von diesem.

4.

Der große Edmund Kean, der diesem geist- und artverwandten Kollegen als Zeichen seiner brüderlichen Verehrung auf seinem Grab in New York einen Gedenkstein setzte, stand als Einsamer in der Mitte eines ungleichen Schauspielertriumvirats, das er mit dem jüngeren Kemble und Young zusammen bildete. Die kühnen, bis zum Grotesken gehenden Einfälle dieses älteren Kean, der nach schweren Provinzjahren sich 1814 mit 27 Jahren mit einem Schlag am Drury-Lane-Theater als Shylock durchsetzte, mußten sich in solcher Gesellschaft manchmal wahrlich seltsam ausnehmen. Zwischen dem soliden, gepflegten, aber auch völlig unproblematischen Schauspielerturn jener beiden bewegte sich dieser geniale, haßliche, kleine Kerl, unzuverlässig und launisch als Künstler wie als Mensch, am einen Tag Abgott von Publikum und Gesellschaft, am übernächsten ihr Kinderschreck. Ludwig Tieck, dem wir sonst, wie

auch Puckler-Muskau und der Johanna Schopenhauer, interessante Einblicke in das englische Theater jener Zeit verdanken, ist Kean nicht gerecht geworden. Vergebens versucht er, die Darstellungen dieses sprunghaften Genies seiner vorgefaßten Shakespeare-Dramaturgie einzuordnen. Tieck vermißt bei ihm, und das unstreitig häufig mit Recht, die Fähigkeit, «ein Ganzes hervorzubringen». Das war ja wirklich zugleich die Starke und Schwache Keans, eher Momentbilder von großem Eindruck zu vermitteln. Sein stummes Spiel war, ähnlich wie bei der Siddons, ein sehr wesentlicher, oft ausschlaggebender Bestandteil seiner Gestaltung und vollends verblüffend in einer Zeit, in der die Kemble-Schule mehr und mehr zu einem deklamatorischen Referieren der Rollen gelangt war. Der Ursprung dieser besonderen Fähigkeit mag wohl in Keans Mimikertätigkeit seiner Jugendjahre zu suchen sein. Seine kunstlersche Entwicklung vollzog sich nicht unähnlich derjenigen von Friedrich Ludwig Schroder. Zu diesen, auch die feinsten Kopfe jener Zeit ergreifenden Stumm-Szenen zählten v. a. Hamlets Abschied von Ophelia, wo ein kurzer Augenblick zum erschütternden Ausdruck einer gewaltsam unterdrückten Liebe hinreicht, und bei Richard III. der allmähliche Übergang in der Geisterszene aus der Traumvision in ein allmähliches entsetztes Erwachen.

Auf die Gestalt Richards III., nach dem Geständnis damaliger Historiker sogar selbst auf die geschichtliche, warf Kean ganz neues Licht. Die scheinbar gleichgültigsten Phrasen gewannen in seinem Mund und seiner Geste Leben. In der hofischen Entlassungsformel «Good night, my Lords» konnten die diffizilsten Regungen zum Ausdruck kommen, Zusammenhänge mit einem weitabgelegenen Handlungsmoment hergestellt werden, wie es ähnlich die Kunst eines Mitterwurzer oder eines Albert Bassermann vermag. Seine reichste Leistung war wahrscheinlich Othello. Hier baut er fast ökonomisch auf. Langsam läßt er vor den Augen des Zuschauers die Eifersucht erwachen und wachsen, bis wir «zuletzt kaum einen Menschen mehr, sondern einen reißenden Tiger vor uns zu sehen glauben», der in der Erdrösselungsszene das Blut zu Eis erfrieren macht. Der Vergleich eines einzigen Moments in diesem Stück in der Darstellung durch die zwei einander ablosenden führenden Schauspieler Englands macht ihre Gegensatzlichkeit völlig klar. In John Kembles Othello ist die Ansprache an den Senat ein

rhetorisches Prunkstück, mit dem er den stärksten Eindruck des ganzen Abends hinterläßt. Edmund Kean sagt sie dagegen voller Gleichgültigkeit auf, fast wie ein Schuljunge, mit seiner rauhen, nur in der tiefen Lage gemeisterten Stimme, monoton, abgerissen — bis zu den letzten drei Worten «Here's the Lady», in die er eine grenzenlose Leidenschaft hineinpreßte. Diesem Othello kam sein gleich berühmter kleiner, zappelnder Jude Shylock, mit dem er über Nacht zum gesuchtesten Schauspieler Englands wurde, vielleicht nicht ganz gleich, da er zu sehr auf einen oder zwei Momente eingestellt war. Der bedeutendste war offenbar die Szene nach Jessikas Flucht, dieser Gefühlswirrwarr aus Wut, Haß, Liebe, Kummer und Raserei.

Mit Edmund Kean beginnt in der darstellerischen Auffassung Shakespeares eine neue Epoche. Von kleinen Einzelheiten angefangen, wie der Tonvibration in Hamlets zartlicher Anrufung des Vaters bis zu den grundlegenden Anschauungen über Richard III. oder Shylock hat seine machtvolle Persönlichkeit beispielgebend gewirkt. Er hatte, sagt Tieck, «eine geistreiche Art, seine ihm zugeteilte Aufgabe gewissermaßen ganz umzuarbeiten». Mag er nicht selten bis zur Originalitätshascherei gehen und in gewissen Fällen wirklich einmal «Wendungen und Sprünge anbringen, wozu die Rolle und der Dichter auch nicht die fernste Veranlassung geben», so wiegt sein innerer Drang zu persönlichem Gestalten, weg von der Schablone und vielleicht gegen sie zu gehen, wiegt das lodernde Temperament und eine geniale Geistigkeit manch eine Marotte hundertfach auf. In allem und jedem war er das Gegenstück zum Kunststil seines Erblässers John Kemble wie seines Erbfolgers Macready, dessen darstellerische Bedeutung als Shakespeare-Interpret, wie schon bemerkt, weit hinter seinen Verdiensten als Shakespeare-Regisseur zurückbleibt. In Edmund Kean besaß England den letzten großen Tragiker, dem auch im zwanzigsten Jahrhundert bisher keiner an Bedeutung nahe gekommen ist. Auch nicht zwei, an sich so wertvolle Schauspieler wie Henry Irving vor der Jahrhundertwende und Forbes-Robertson nach dieser.

5.

Mit W. C. Macready sind wir abermals an jenem Wendepunkt der englischen Theatergeschichte (und der gesamt-europäischen) angelangt, wo die Schauspielkunst zum ersten

Male zurücktritt vor der Inszenierungskunst, vor Regie und Bühnenbild. Es folgt die Epoche, die nicht mehr in erster Linie getragen ist von der Persönlichkeit des Menschengestalters, sondern von der Leistung des Spielleiters maßgeblich bestimmt wird: in England v. a. von Macready, Charles Kean, Samuel Phelps. Vom Standpunkt der Schauspielkunst aus ist man fast versucht, von einer Degenerationerscheinung zu sprechen. Denn in der Tat gewinnt in England — in Deutschland liegen die Dinge wesentlich anders — die Inszenierungskunst erst in jenem Augenblick endgültig die Oberhand, wo überragende schauspielerische Persönlichkeiten nicht mehr zur Verfügung stehen. Der Sohn des großen Kean, Charles Kean, ist dafür das sprechendste Beispiel. Als Darsteller fast völlig unbegabt, wird Charles Kean als Spielleiter der wichtigste Bühnenreformer und Shakespeare-Regisseur des ganzen 19. Jahrhunderts, sozusagen Englands Dingelstedt und Georg II. in einer Person.

Das Streben zu einer Ensemblebildung, d. h. gegenseitigen Abstimmung der wirkenden Kräfte, und nach der Schaffung einer sinn- und stilgemäßen Umwelt der Dichtung hat sich, wie ich im ersten Teil dieser Ausführungen darlegen konnte, innerhalb eines halben Jahrhunderts ganz allmählich vorbereitet und entwickelt. Wir sind sogar, wie ich in meinem Buch über das englische Theater im 19. Jahrhundert dargestellt habe, in der glücklichen Lage, aus Berichten deutscher Reisender für einzelne Shakespeare-Szenen, insbesondere für die Meisterung von Geistererscheinungen, nachzuweisen, mit wie viel feineren künstlerischen Mitteln das englische Theater innerhalb dieser Zeit zu arbeiten gelernt hat: etwa bei dem Erscheinen des Geistes von Hamlets Vater oder des ermordeten Banquo in Macbeth. Die absolute Herrschaft des «leading man», des Virtuosen, auf der Bühne war allmählich gebrochen.

Charles Kean, dessen Spuren ich während eines mehrjährigen Aufenthalts in England eingehender, als es bis dahin der Fall gewesen, verfolgt, und von dessen Bühne ich in einem abgelegenen Museumswinkel Londons Szenenentwürfe, Kostumskizzen und Requisiten-Zeichnungen in zahlreichen Mappen verstaubt wieder aufgefunden habe, ist der Ausgangspunkt für eine betont geschichtstreue Inszenierungskunst, die später in Deutschland in der Tätigkeit der Meininger ihre bedeutendste

Nachfolge, keineswegs jedoch Nachahmung gefunden hat. Bei diesem jüngeren Kean wandelt sich die Shakespeare-Verehrung, mit der es ihm durchaus ernst war, gelegentlich fast zur Affenliebe. Er nimmt in seinen Shakespearean Revivals im Londoner Princess Theatre, die 1850 einsetzen, dem Dichter nicht nur nichts mehr fort, sondern trägt ihm manchmal auch Dinge zu, mit denen er gar nichts zu schaffen haben will. Aber trotz dieser Einschränkung, die vorweggenommen werden mußte, ist Charles Kean ebensowenig wegzudenken aus der Geschichte der Regiekunst wie Edmund Kean aus derjenigen der Schauspielkunst.

Die feste Unterlage, auf der Charles Kean sein unendlich kompliziertes szenisches Gebäude errichtet, ist die Weltgeschichte. Historische Treue bis zum äußersten, so lautet seine Kardinalforderung. Er ging nie an einem literarischen oder historischen Hilfsmittel vorüber, das ihm auch nur einen einzigen kleinen Anhalt zur Illustrierung des gerade vorbereiteten Stückes zu geben vermochte. Als Kind seiner rationalistischen Zeit, bei der auch die Historienmalerei als Zwillingschwester dieses Regiestils so hoch im Kurse stand, legt er selbst für das erdenfremdeste Marchenspiel noch eine bestimmte geschichtliche Periode fest. Beim «Wintermarchen» bereitet ihm die Entscheidung der Frage, ob er Bohemia in Bithynia verwandeln darf, schlaflose Nächte. In dem für historische Praktiken ebenso ungeeigneten «Sommernachtstraum» stampft er ganze griechische Städte aus der Leinwand und verwendet gar als Requisiten Handwerkszeug, das aufs genaueste pompejanischen Ausgrabungen nachgebildet ist.

Von großer und bleibender Bedeutung für die Bühnengestaltung Shakespeares ist seine Inszenierungsarbeit da geworden, wo sich der Stoff ohne weiteres mit seinem Stile deckt, also bei den Königsdramen, von denen er in dem knappen Jahrzehnt seiner Leitung sechs inszeniert hat. Er hat ihnen in vielen Einzelheiten neue Bühnenwerte hinzugewonnen und allen zusammen szenische Bilder von einem Reichtum, einer Echtheit und auch Schönheit gegeben, von denen man bis dahin noch nichts geahnt hatte. Das Ganze, in das Drama Shakespeares gebettete Geschehen wird hier zum ersten Male in der Bühnengeschichte aller Völker mit außerordentlichem Spürsinn für theatrale Wirkungen bis zum letzten Rest gelöst. Nicht genug damit, verandert er epische Partien — Erzählungen von

Ereignissen, wie Shakespeare sie öfters gibt, etwa beim Chorus in «Heinrich V.» — in lebende oder wandelnde Bilder.

Eine in England zuvor nicht dagewesene Begabung als szenischer Massenbandiger hat Charles Kean auch da zu manchem Exzeß verleitet, über dem man seine epochale Bedeutung für die Regiekunst nicht übersehen darf. (Eine eingehende Darstellung einzelner Inszenierungen von Charles Kean habe ich 1918 in meinem Aufsatz «Der englische Vorläufer der Meininger» in den von der Gesellschaft für Theatergeschichte herausgegebenen Beiträgen zur Literatur- und Theatergeschichte gegeben.) Wie klug weiß er die Hauptvorgänge durch Kontrastszenen dem Sinne einzuhammern! So nutzt er im «Kaufmann von Venedig» das tolle Maskentreiben recht als Foie zu Shylocks Schicksal aus.

Shakespeare ist endgültig nicht mehr Deklamationsobjekt auf dem englischen Theater, sondern Schauspiel Ungleich mehr Schau als Spiel. Charles Keans eigentlicher Lehrmeister war Macready gewesen, wenn der sich auch gern über den «jungen Mann mit dem tüchtigen Vater» lustig machte. Und gelegentlich ward Macready selber bange vor dem, was er angerichtet hatte. Es schien ihm, als ob beim jungen Kean «der Text, soviel davon blieb, nur ein fortlaufender Kommentar zu den Schaustellungen wäre», nicht umgekehrt. Kean trieb wirklich einen gewaltigen Luxus mit seinen Kostümen und Dekorationen, zumal er es liebte, auch den kleinsten Szenen Shakespeares eigene Bühnenbilder zu geben, die übrigens durchweg von guten Perspektivkünstlern entworfen wurden, wenn sie uns gelegentlich auch ein wenig grob in den Farben erscheinen. Im Gegensatz zu den strengen Schöpfungen des deutschen Meisters Schinkel gingen sie durchaus auf das Malerische aus, in den von Charles Kean stark bevorzugten Naturszenen sogar geradezu auf schöne Ausichten!

Nach Deutschland ist Charles Kean mit seinen Shakespearean Revivals nie gekommen. Nur in jungen Jahren gastierte er einmal mit seiner Frau in Hamburg, ehe er an seine Bühnenreform dachte. Wohl aber sah Deutschland den bedeutendsten englischen Gegenspieler Charles Keans unter den Shakespeare-Regisseuren, nämlich Samuel Phelps, der mit ihm zwar ebenso sehr die Begeisterung für die Heranführung des Dichters an das ihm damals so entwöhnte englische Publikum teilte,

wie den Willen zur Ensembleleistung, aber beides mit einfacheren, sachlicheren und doch keineswegs nüchternen Mitteln fast zwanzig Jahre hindurch in seinem am anderen Ende Londons gelegenen vorstädtischen Sadler's Wells Theatre anstrebte. Mit wenigen Ausnahmen gab Phelps dort in Islington den gesamten Shakespeare, dazu eine vortreffliche Auswahl anderer elisabethanischer Dramatiker, einige von den kostlichen englischen Komodien des 18. Jahrhunderts und sogar einige Bühnendichtungen aus der Gegenwart, so von Browning.

Phelps hatte in London zur Vermählung des späteren Kaisers Friedrich als Galavorstellung «Macbeth» inszeniert und war daraufhin im folgenden Jahre (1859) zu einem Berliner Gastspiel eingeladen worden. Der Vergleich zwischen dieser bescheidenen Privatbühne und dem damaligen Berliner Schauspielhaus fiel für einen so gerechten Beurteiler wie Theodor Fontane, der Jahre hindurch Gelegenheit hatte, die beiden grundverschiedenen Bühnenwesen Londons und Berlins zu vergleichen, stark zuungunsten des letzteren aus, das seine an sich reicheren Mittel an Raum, Geld und Kräfte noch nicht zu nutzen verstehe. Er spricht über Phelps' Tätigkeit als von einer kleinen Musterbühne, die v. a. negativ durch alles das überlegen sei, was sie an Affektation und Unausstehlichkeit nicht besitze! Phelps, der selber ein prächtiger, humorreicher Charakterspieler und guter Sprecher gewesen, war keineswegs ein nüchterner Regisseur, so wie uns etwa Laube als Antipode Dingelstedts erscheint. Denn er pflegte nicht nur die Kultur des Worts, sondern hatte phantasiereiche szenische Einfälle. Auftritte, wie derjenige, wo der Geist im «Hamlet» sich im Zimmer der Königin aus dem Gemälde lost, und die zarten, hinter einem durchsichtigen Gazevorhang spielenden Elfen Szenen des «Sommernachtsstraums» blieben jedem Besucher haften. Auch die Ensembleszenen kamen durchaus zu ihrem Recht, wenn sie auch mit sehr viel bescheideneren Mitteln durchgeführt werden mußten. Wenn wir in Deutschland von den Wegbereitern der Meininger sprechen, so dürfen wir über dem oft recht knalligen Bilderbogenstil Charles Keans die viel zarteren, pastellfarbenen Leistungen des stilleren und geistigeren Phelps nicht übersehen, der England in seinem bescheidenen Theater der Nordlondoner Vorstadt aus eigener Kraft und Initiative eine Nationalvolksbühne geschenkt hat.

6.

Charles Keans Inszenierungsstil ist in England weitergeführt worden von Henry Irving, Englands Theaterpapst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, der selbst ein wesentlich besserer Schauspieler als jener war, aber auch ein virtuosenhafterer. Als Direktor des Lyceum Theatre (1878—98) zog er namhafte Malerpersonlichkeiten für die Ausstattung bei, die besten oder beliebtesten seiner Zeit, wie Alma Tadema und Burne Jones; ebenso hat er die wenigen kompositorischen Begabungen seiner Zeit für seine Inszenierungen herangeholt, unter ihnen Edward German und Arthur Sullivan. Aber Irving arbeitet mit viel feineren Mitteln als Kean und bleibt sich der dienenden Aufgabe des Regisseurs bewußt. Die künstlerische Schulung der Meininger hat bereits deutliche Spuren in seiner Arbeit hinterlassen, und die Meininger selber sind also damit von Angeregten wieder zu Anregern geworden. Sie waren inzwischen, 1881, zu einem aufsehenerregenden zweimonatlichen Gastspiel in London gewesen und hatten dort unter anderem drei Shakespeare-Werke aus drei verschiedenen geistigen Regionen des Dichters, — «Julius Caesar», «Was ihr wollt», «Wintermärchen» — neben drei Schillerschen Dramen («Tell», «Fiesko», «Rauber») gespielt.

Shakespeare stand keineswegs so im Vordergrund des Spielplans bei Irving, wie es bei Kean der Fall gewesen war. In insgesamt 30 Jahren seiner Verbundenheit mit dem Lyceum als Schauspieler, Direktor und Gast bestand sein Repertoire nur zu einem Viertel aus insgesamt etwa einem Dutzend Werken Shakespeares, von denen acht die namlichen waren, die auch schon Kean ausgewählt hatte. Die ungeheure Pracht seiner Inszenierungen und die gewaltigen Ausgaben, die sich in «Coriolan» auf 160 000 Mark beliefen, hießen ihn vorsichtig sein. Die Kosten für die von ihm eingeführten plastischen Dekorationen stiegen allmählich ins Unermeßliche.

Als Schauspieler war es vor allem das Gebiet des Damonschen, das er beherrschte. «Richard III.» lag auf seiner Linie. Die Kraft der suggestiven Übertragung psychologischer Vorgänge war in seinen besten Zeiten und in den gefeiltsten seiner Darbietungen gewaltig, wenn ihnen auch immer ein Hang zu melodramatischer Übersteigerung anhaftete, der nicht selten den Widerspruch herausforderte. Shylock spielte er gramgebeugt

und fast vertiert. Das Alter naturalistisch auszupinseln, gelang ihm ausgezeichnet, es in der Zerruttung eines geborstenen Riesen in seinem König Lear phantastisch zu gestalten, mißlang ihm dagegen vollg. Dem frühzeitig schon maninierten Irving rühmte seine Zeit auch einen uberaus gelungenen Hamlet nach, an den wir nicht recht zu glauben vermogen. Daß er der hochstehende in einer kunstlerisch sehr verarmten Zeit gewesen ist, unterliegt hingegen keinem Zweifel. Alles in Allem: er war kaum ein ganz großer Shakespeare-Spieler. Seine darstellerische Starke lag im effektvollen, an theatralischen Gegensätzen reichen Theaterstück drastischerer Art, das monatelang seinen Spielplan beherrschte.

Da Irving als Star seiner eigenen Truppe nach der bedenklichen englischen Gepflogenheit stets die Hauptrolle innehaben mußte, wurde das Ensembleprinzip an seiner Bühne selbstverständlich einigermaßen gefährdet. Aber nichts spricht mehr zugunsten des wirklich ehrlichen kunstlerischen Willens dieses Mannes, als daß er neidlos die besten jungen Begabungen des Landes in die Reihe seiner Darsteller aufnahm. Hierher gehören zuvorderst Forbes-Robertson, welcher der beste englische Klassikerspieler der nachstfolgenden Generation geworden ist (er starb 1927), und Ellen Terry, die poetischste Shakespeare-Spielerin ihrer Zeit.

Im Gegensatz zu Irving, der immer mehr Charakterspieler als Held und von einem fast gewalttatigen Ausmaß gewesen, war Ellen Terry die verkorperte Anmut. Die unsterblichen vier Komodiengestalten Shakespeares: Porzia, Beatrice, Viola, Imogen waren ihre Domane, die sie mit ihrer klugen und warmen Weiblichkeit erfüllte. Zu Miranda und Rosalinde ist sie in Henry Irvings Repertoire leider nie gekommen. Noch als Sechzigerin, als die wir sie selbst erlebt haben, besaß sie eine prachtvolle Melodie der Sprache, auch huerin Irving vollg. unahnlich. Ihre stille und inwendige, jedem Effekt abholde Hermione im «Wintermärchen», geradezu diametral verschieden von der einstigen der Siddons, war die schonste Leistung ihrer späten Jahre.

7.

Ellen Terry, die jugendliche Liebhaberin am Lyceum Henry Irvings, ist dann die klassische Mutterspielerin an His Majesty's Theatre von Herbert Beerbohm-Tree ge-

worden, der an dieser Bühne seit 1897 in der dritten Generation die Nachfolge von Charles Kean und Henry Irving antrat und damit diese Stilrichtung des historisierenden Schautheaters, so darf man wohl sagen, endgültig zum Abschluß brachte. Er berief sich in allem und jedem auf Charles Kean als seinen Stammvater, mit dem er auch die Eigenschaft, ein maßiger Schauspieler zu sein, teilte. Zur Dokumentierung seiner geistigen Verwandtschaft gab er sogar in seinen Programmen dessen Theaterzettel in Faksimile wieder. Seine mit ungeheurem Aufwand und Fleiß, der demjenigen seiner Vorbilder nicht nachstand, vorbereiteten Inszenierungen erdruckten, ja erschlugen oft den edlen Geist mit der groben Materie, so daß aus Shakespeares Dichtungen fast Opernlibretti wurden, um nicht zu sagen: Revuen. Denn an Fest-, Auf- und Umzügen wie tanzerischen, lebenden und wandelnden Zwischenspielen konnte er sich in diesen Inszenierungen, die ich zu einem großen Teile noch selbst erlebt und ehemals im Shakespeare-Jahrbuch eingehend analysiert habe, nicht genug tun. Im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit brachte er als Leiter von His Majesty's Theatre — bezeichnenderweise stets abwechselnd mit manchmal recht groben Theaterreißern — in Prunkinszenierungen die «Widerspenstige», «Julius Caesar», «König Johann», «Sommernachtstraum», «Was ihr wollt», «Richard II.», «Sturm», «Viel Lärm um nichts», «Wintermarchen» und «Antonius und Cleopatra» heraus. Eine zusammenfassende Charakteristik, die ich vor dreißig Jahren im Shakespeare-Jahrbuch über Beerbohm-Tree gab, kann ich auch heute noch wortlich aufrechterhalten: Tree steht die tableauartige Wirkung kurzer Szenenmomente, stehen malerische Effekte höher als die einzelne gehende Ausarbeitung des Wortes und Gedankens, steht weiterhin wieder der Auftritt für sich höher als das Drama als Ganzes, und gute Rollen gehen ihm über gute Bearbeitungen.

Mit dieser (man kann es kaum anders nennen) Entartung eines Kunststils hatte dieser sich selbst den Schlußstein gesetzt. Eine neue szenische Gestaltungsform bereitete sich um die Jahrhundertwende vor. Ihr Schöpfer war der Sohn Ellen Terrys, Edward Gordon Craig.

Cleopatra, eine Charakterdeutung.

Zur Interpretation
von Shakespeares „Antony and Cleopatra“.

Von
Eva Buck.

Obgleich so viel Anregendes von Hazlitt bis Gundolf über Shakespeares Cleopatra geschrieben wurde, ist doch ihr Charakter noch immer ratselvoll und undurchsichtig. Die Widersprüche bleiben unverständlich.

Kritiker wie Vischer oder MacCallum beispielsweise versuchen, die Kontraste in Cleopatras Charakter wertend zu überwinden: für Vischer¹⁾ ist Cleopatra vorwiegend eine künstlerische Kokotte; für MacCallum²⁾ ein liebendes Weib, das zwar schwach und feige, aber nicht gemein ist. Englische Kritiker neigen vielfach dazu, das Unerklärliche in Cleopatras Charakter zu betonen. So Dowden: «In her complex nature beneath each fold or layer of sincerity lies one of insincerity, and we cannot tell which is the last and innermost.»³⁾ Für Agnes Mure Mackenzie⁴⁾ beruht das Geheimnis dieser Frau darin, daß sie das Leben selbst ist. Schücking⁵⁾ schlägt einen anderen Weg ein: er macht die Widersprüche in Cleopatras Charakter zum Ausgangspunkt seiner Analyse und kommt zu dem Ergebnis, der Charakter Cleopatras sei szenenweise verschieden aufgefaßt. Gundolf⁶⁾

¹⁾ Fr. Th. Vischer Shakespeare-Vorträge. Herausgegeben von Rob. Vischer, 6 Band, Cotta'sche Buchhandlung 1905

²⁾ MacCallum · Shakespeare's Roman Plays and Their Background London 1910.

³⁾ Dowden · Shakespeare. A Critical Study of His Mind and Art. Thirteenth edition, London 1906, S 312.

⁴⁾ Agnes Mure Mackenzie: The Women in Shakespeare's Plays London 1924.

⁵⁾ Schücking · Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Tauchnitz 1927.

⁶⁾ Gundolf: Shakespeare Sein Wesen und Werk. Bondi, Berlin 1928.

vermeidet zwar sowohl subjektive Wertung als rational abstrakte Analyse; er beschreibt das reale Wesen Cleopatras als «Gewachs» einer bestimmten Landschaft — die Entwicklung des Charakters im Fortschreiten des Dramas jedoch interessiert ihn nicht.

Alle Kritiker sind sich darin einig, daß Cleopatra Antonius ins Verderben reißt, durch ihre maßlose Leidenschaft und durch ihre Verführungskünste — Gundolf allein deutet an, daß auch Cleopatra von Antonius verändert wird: «Man schwankt, ob er sie, ob sie ihn modelt.»¹⁾ Ich möchte nun im folgenden versuchen, vor allem die Einwirkung Antonius' auf Cleopatra und ihre Entwicklung unter dieser Einwirkung zu beschreiben, ohne zu werten, um dann von hier aus den Charakter Cleopatras und den Sinn des Stuckes präziser zu fassen als es bisher geschehen ist.

Die Spannweite von Cleopatras Charakter ist allgemein bekannt: sie, die stolze Königin, spricht zuweilen die Sprache der Magde; sie ist sinnlich, kokett, scharfsichtig, feige, mutig, brutal, sanft, ironisch, verspielt und doch tief-ernst — besteht sie nur aus flüchtigen Stimmungen? Sie wirkt organisch und überzeugend. Gibt es ein inneres Gesetz, nach dem sie lebt?

Zu Beginn des Stuckes schon, wo Cleopatra doch gewiß die Aktive, Führende Antonius gegenüber ist, fällt ihre Unsicherheit auf. Sie verlangt Liebesbeteuerungen, und als er überschwänglich in den glühendsten Worten betont, daß er ihr allein gehöre, glaubt sie ihm nicht. Ihre Neckereien, ihre Ironie, ihre scharfen Herausforderungen — «Thou blushest, Anthony, and that blood of thine / Is Caesar's homager; else so thy cheek pays shame / When shrill-tongu'd Fulvia scolds . . .» — in dieser ersten Szene dürfen über ihre Unsicherheit nicht hinwegtauschen. Sie ist der Liebe Antonius' nicht sicher und verzehrt sich in Angst und Zweifel. Auch in ihrem Verhalten zu Antonius zeigt sich gleich zu Anfang eine erstaunliche Unsicherheit. Nicht nur von einer Szene zur anderen wechseln ihre Stimmungen, sondern in den einzelnen Szenen selbst schwankt sie hin und her zwischen Liebesforderungen und hohnischen Zurückweisungen. So in der ersten Szene und vor allem in der dritten Szene des ersten Aktes, wo sie den Tod Fulvias erfährt: zuerst macht sie Antonius Vorwürfe über seine Abhängigkeit von Fulvia (sie fordert ihn für sich); als er ihr den Tod Fulvias mitteilt, schilt sie ihn, daß er

¹⁾ Gundolf II, 320.

nicht um Fulvia trauert und macht sich ironisch über ihn lustig (sie weist ihn zurück). Kurz darauf wiederholt sich dasselbe Spiel in anderer Schattierung: Cleopatra ist nicht mehr nervos, überreizt, sondern plötzlich leidenschaftlich ernst. Als Antonius gehen will, sucht sie ihn zurückzuhalten; da sie erkennt, daß er sie nicht versteht, ändert sie mit einem Ruck ihr Verhalten: sie geht auf ihn und seine Wünsche ein, bittet ihn, ihrer Torheit nicht zu achten und nach Rom zu ziehen. Cleopatras widerspruchsvoll wechselndes Benehmen Antonius gegenüber ist nichts anderes als bewußte Koketterie. Ist es doch das Wesen der Koketterie, durch gleichzeitiges Ja- und Neinsagen, durch abwechselndes Entgegenkommen und Versagen Begehren zu erwecken. Cleopatra selbst sagt einmal zu Charmian, Antonius in allem gleichmäßig entgegenkommen hieße ihn verlieren. Es wäre falsch, dieses Schwanken Cleopatras als tatsächliche Unsicherheit auszulegen. Simmel hat in seiner Analyse der Koketterie scharfsinnig dargelegt, daß jenes Pendeln und Schwanken gar nicht das Sein der Frau betrifft: «Innerlich ist die kokettierende Frau vollkommen nach der einen oder der anderen Seite entschieden.»¹⁾ Daß Cleopatra Antonius eindeutig, mit unwandelbarer Leidenschaft liebt, wird im Verlauf dieser Darstellung ganz klar werden. Ihr Schwanken ist ein gespieltes; sie verhüllt nur ihre Entschiedenheit, um Antonius unsicher zu machen: das ist der Sinn ihres Kokettierens. Die Situation ist also diese: ihr eigenes Liebesgefühl ist klar und unveränderlich — der Glaube an die Liebe des Antonius ist erschuttern — das eigene Ich ist bestimmt — das fremde Wesen scheint unsicher und gefährvoll.

Was für starke Explosionsstoffe diese Unsicherheit herauszuschleudern vermag, zeigt Cleopatras Auftreten dem Boten des Antonius gegenüber, den sie in barbarischer Weise beschimpft und mißhandelt (II, 5). Bei vorübergehender Sicherheit aber bricht ebenso explosiv positiver Überschwang aus. Antonius verhält sich parallel: brutal bis zum Exzeß, wenn er sich unsicher fühlt (III, 11) — seine Liebeserklärungen in Momenten der Sicherheit sind euphuistisch überschwänglich (I, 1). Diese Paralleltät der Handlungsweisen allein zeigt schon, daß es un-

¹⁾ Simmel: «Die Koketterie» in «Philosophische Kultur». Kiepenheuer, Potsdam, 3. Aufl., S. 114.

sweating labour / To bear such idleness so near the heart / As Cleopatra this» zeigt sich ihre Auflehnung gegen soviel Verstandlosigkeit — noch oft wird sie unter Antonius' mangelndem Verstandnis zu leiden haben, aber sie wird schweigen lernen —

ihrem Buch «Shakespeare's Heroness», S 229), während Miss Mackenzie von «sardonic comedy» spricht, allerdings fügt sie hinzu. «Yet under it is a curious tone of poetry» (S 374) MacCallum sieht hier Cleopatra (wie auch an anderen Stellen) mit Antonius' Augen, wenn er sagt «The most obvious and the most satisfactory way is to suppose, as probably almost every reader does and has done, that she is merely making pretexts to postpone the separation» (S 656) — Von all den Interpretationen der Worte: «My oblivion is a very Antony, and I am all forgotten», die in der Furnessschen Variorum-Edition angegeben werden, ist die von Furness selbst die einzige, die man psychologisch nennen konnte «May it not be that Cleopatra means that she is so utterly lost, heart and soul, and mind and strength in Anthony, that even her forgetfulness is become a part of him, and that her own individual self is all forgotten?» Aber sie befriedigt ebenso wenig wie MacCallums Deutung «There is surely no great difficulty about the phrase 'My oblivion is a very Antony' Here too the obvious explanation is the most convincing 'My forgetfulness is as great as Antony's own'» (S 656) Die Fehlerquelle dieser Deutung ist mir klar durch Zielinski's Erklärung, die MacCallum kritisiert (Z glaubt, in Cleopatras «One word» verberge sich das Geständnis ihrer Schwangerschaft), wird er dazu verleitet, das «one word» vergröbernd zu akzentuieren und so «oblivion» mit «Vergeßlichkeit» wiederzugeben Über «and I am all forgotten» äußert er sich nicht Es gäbe zwei Möglichkeiten «ich vergesse alles» oder «ich werde ganz vergessen» Bei der einen wie bei der anderen Auffassung erstaunt die Anfügung mit «and» Man erwartet einen neuen Gedanken, oder, bei einer hinzufügenden Erklärung, ein explanatives «for». Psychologisch ist die Interpretation von Furness richtiger, da er die Stelle als ein pathetisches Liebesgeständnis Cleopatras auffaßt. Vor allem muß man m. E. von dem Gedanken loskommen, Cleopatra habe etwas sagen wollen, was sie vergessen habe — sehr kraß zeigt sich dieser Irrtum in der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung: «Wir beide müssen scheiden, doch das ist's nicht. Wir beide liebten einst — doch das ist's auch nicht Das wißt Ihr wohl — was war's doch, das ich meinte? O mein Gedächtnis ist recht ein Antonius und ich bin ganz vergessen.» Cleopatra weiß genau, was sie sagen will, sie ringt nur nach Worten, um sich dem eilig wegstrebenden Antonius verständlich zu machen. «That's not it — there's not it» sind nicht Versuche, das Vergessene wiederzufinden, sondern einfach Gesten des Zurückhaltens: nach jedem Satz, den sie äußert, will der ungeduldige Antonius gehen (er hatte ja vorher gesagt «I'll leave you, lady») und sie erklärt ihm, daß sie das «one word» noch nicht gesagt habe Mit größter Anstrengung formuliert sie dann schließlich, was sie so sehr bewegt: «meine Vergessenheit (nicht 'Vergeßlichkeit'! — vgl. folgende Stelle in Second Part of King Henry IV, V, 8: «Putting all affairs else in oblivion,

sofort jedoch unterdrückt sie ihre heftigen Gefühle ihm zu Gefallen: «Since my becomings kill me when they do not / Eye well to you.» Durch diese Worte gibt sie selbst zu, daß ihre Methode, ihn durch Gegenteiliges zu reizen, versagt. Sie nähert sich ihm durch Übereinstimmung, d. h. sie hat nicht mehr die Kraft, zu spielen. Sie ist besiegt durch Antonius' mannliche Tatkraft: sie selbst und ihre Wünsche sind ausgelöscht, sie schmiegte sich ganz seinem Willen an. Nur ein leiser Vorwurf: «Be deaf to my unpitied folly» und eine fast verwischte Ironie: «Smooth success / Be strew'd before your feet» verraten, wie schwer ihr die Unterordnung unter Antonius' Willen fällt. Das ist kein Kampf um mehr oder weniger Macht, wie Mackenzie annimmt, sondern es geht um Sein oder Nichtsein. Und zwar ist die Gefahr für Cleopatra größer: sie verliert mit Antonius alles, da ihr Lebensprinzip einheitlich und ungeteilt die Liebe ist. Antonius wurde durch einen Verlust Cleopatras ebensowenig vollständig zerstört werden können, wie ihn ihr Besitz vollkommen ausfüllen und beglücken konnte.

Auch der Vorwurf Miss Mackenzies, Cleopatra liebe Antonius nicht als ein sich selbst gehorendes Eigenwesen, sondern nur als einen ihr gehorigen besiegten Mann¹⁾, trifft nicht zu. Im Gegenteil: sie liebt den freien, selbständigen Antonius, der ihr nicht horig ist. Wie sehr sie sein echtes Wesen erkennt und liebt, zeigt sie bei der Nachricht des Boten, Antonius sei weder frohlich noch betrübt fortgezogen: «O well-divided disposition: note

as if there were nothing else to be done but to see him», wo 'oblivion' deutlich 'Vergessenheit' heißt) ist die Person des Antonius. Der Sinn ist: ich vergesse mich ganz in Antonius (Man beachte die distanzierende Ausdrucksweise «a very Antony», die so charakteristisch für Cleopatra ist; sogar in Momenten höchster tragischer Gefühlsspannung kann sie erkennend distanzieren. Vgl. hierzu bei ihrem Tod ihre Bemerkung über den Tod: «The stroke of death is as a lover's pinch » (V, 2). «And I am all forgotten» = und ich werde ganz vergessen (von Antonius nämlich) ist adversativ angefügt. Nun verstehen wir, warum Cleopatra so nach Worten ringt: es quält ihren Stolz, die Unermeßlichkeit ihrer Liebe einzugestehen und zugleich zugeben zu müssen, daß der Geliebte sie vergißt. Erkennt hat sie ihre tragische Qual klar: sie liebt Antonius ganz, sie versinkt in ihm in Vergessenheit — er aber kann sich von ihr trennen, nach Betätigungen drängen, die nichts mit ihr zu tun haben.

¹⁾ Miss Mackenzie S. 376: «What matters to her is not that Anthony should be his fullest self, but that he should be hers.»

him, / Note him, good Charmian, 'tis the man; but note him: / He was not sad, for he would shine on those / That make their looks by his; he was not merry, / Which seem'd to tell him his remembrance lay / in Egypt with his joy, but between both: / O heavenly mingle! be'st thou sad or merry, / The violence of either thee becomes, so does it no man else» (I, 5). Sie freut sich über die Mischung von Frohlichkeit und Trauer, d. h. sie will Antonius nicht untrostlich über die Trennung wissen, dann wäre er unmannlich abhängig von ihr. Gerade die frohliche männliche Tatenlust hebt sie doch an ihrem Helden («The demi-Atlas of this earth, the arm / And burgonet of men»), und stolz nennt sie ihn «my man of men».

Wer einfach sagen kann: «Nun sagt sie mit Stolz: dieser Große tanzt nach meiner Laune» (Vischer)¹⁾, versteht nichts von der schicksalshaften Tragik in Cleopatras Liebe. Sie hebt das Männliche an Antonius, das, was sie selbst zerstört. Einerseits mochte sie ihn ganz besitzen, um ruhig sein zu können; andererseits aber hebt sie gerade seine freie, selbständige Mannlichkeit. Die Erkenntnis von Antonius' Differenziertheit als Kern seines Wesens («well-divided disposition») zerreißt ihr Inneres. Erstaunt liest man das Urteil eines Mannes wie Croce: «Dieses Gefühl ist nicht Liebe, wir haben es schon mit seinem wahren Namen genannt: Wollust. Cleopatra hebt die Lust um die Liebelei, hebt die Macht, die ihr das eine und das andere gewährt, hebt auch Antonius insofern, und weil er ein Teil ihrer Gelüste und Liebeleien ist und für sie das Werkzeug der Macht bedeutet.»²⁾ Was er unter Wollust versteht, sagt er drei Seiten vorher: Sie nimmt von einer Seele Besitz, umnebelt das Wollen, schlafert es ein, zerstreut und verfluchtigt es. Ist das tatsächlich die Seelenstimmung Cleopatras? Sicher: die ganze äußere Atmosphäre ihres Hofes ist sinnlich prunkvoll. Cleopatra inszeniert betörende Feste von verschwenderischer Pracht. Es gibt dann keine Pflichten, keine Tageseinteilung, nur tolle Einfälle herrschen: man verbringt die Nächte verkleidet in den Schenken von Alexandria, angelt, trinkt, liebt — aber, das ist das Entscheidende: ohne müde und schlaff zu werden. Cleopatra lebt nicht im «Castle of Indolence», sondern Leben pulst in ihr

¹⁾ Shakespeare-Vorträge 6. Band, S 163.

²⁾ Croce-Ariost, Shakespeare, Corneille (Übersetzt von Julius Schlosser. Amalthea-Verlag 1922) S 227.

und um sie herum; das Tempo, nach dem sie lebt, ist ein schnelles, gehetztes; sie selbst wirkt in Antonius' Gegenwart straff und gespannt, keineswegs schlaff, «umnebelt» oder «willenlos». «Wollust» ist nur ein dumpfer Ausdruck, der Cleopatras Liebe nicht zu charakterisieren vermag.¹⁾ Ihre Liebe ist Lust und Qual zugleich; Cleopatra liebt das, was sie quält und zerstört: Antonius' absolute Mannlichkeit. Dieses unlosbare Ineinander von Lust und Qual ist tragisch, weil es in dem Fundament ihres Wesens angelegt ist.

Für Antonius hegt die Tragik in der Gespaltenheit seines Wollens: er wird hin- und hergerissen zwischen Liebe und Politik. Eine klare Willensentscheidung vermochte seinen tragischen Konflikt nicht zu lösen. Deshalb erfaßt Croces Bezeichnung «Tragodie des Willens» den Sinn des Stuckes nicht.²⁾ Es ist nicht einfach so, daß die willensstarke Cleopatra den willensschwachen Antonius besiegt.³⁾ Die Leidenschaft ihrer Liebe wird beiden zum Verhängnis. Die lebendige Spannung, die das Stuck erfüllt, ist diese: wie werden Antonius und Cleopatra ihr tragisches Schicksal, das für jeden von beiden seinem Wesen nach verschieden ist, bewältigen?

Nach Antonius' Weggang scheint Cleopatras Lebenskraft gebrochen. Nichts kann sie erfreuen. Sie lebt in einem Dammierzustand⁴⁾; von dem, was um sie herum geschieht, nimmt sie kaum etwas wahr. Sie ist nur von Antonius erfüllt, den sie in Gedanken begleitet.⁵⁾ Vorübergehend erwacht ihre alte Schwung-

¹⁾ Dowden beurteilt die Wollust richtiger: «The spirit of the play, though superficially it appear voluptuous, is essentially severe» S 308.

²⁾ Der Wille ist hier ebensowenig bestimmendes Element wie die Leidenschaft etwa in Corneilleschen Dramen.

³⁾ Vgl. Croce, S. 227: «Von beiden ist es Antonius, der zerbrochen und besiegt wird.»

⁴⁾ Schückings Interpretation dieser Szene als Illustration für Cleopatras faule, wollüstige Natur (S. 120) befriedigt nicht. Die Gegenwartsfremdheit der «Gottin der Gegenwart» (Gundolf) deutet darauf hin, daß Faulheit und Wollust hier Ausdruck für Cleopatras Zerbrochenheit sind.

⁵⁾ Schücking nimmt Anstoß an Cleopatras Gespräch mit dem Eunuchen und bezeichnet als ordinär, daß sie «an niedriger Vertraulichkeit und ohne jede innere Distanz mit ihrer Umgebung lebt» (S. 128). Es ist ihr lästig und ekelhaft, den Eunuchen in ihrer Liebesqual bei sich zu haben, darum beleidigt sie ihn. Seine schlüpferig witzige Antwort aber interessiert sie so wenig, daß sie sie ganz überhört. Cleopatras Sprache ist zwar unbeherrscht, innerlich aber ist sie weit, weit entfernt von ihrer Umgebung.

kraft, als ihr ein Bote Nachricht von Antonius bringt. Und zwar persönliche Nachricht, die ihr Antonius' Gegenwart vermittelt, die sie zum Leben braucht. Ohne seine Gegenwart wird ihre Daseinsform sinnlos. Das zeigt sich am deutlichsten in der mechanischen Wiederholung ihres früheren Verhaltens: sie kokettiert mit den Dingen, wie sie mit Antonius kokettiert hat.¹⁾ Allerdings versucht sie dadurch, sich den fernen Antonius gegenwartsnah heranzuzaubern, denn sie spielt nur mit den Beschäftigungen, denen noch etwas von Antonius anhaftet.

Die mude, kraftlose Seele Cleopatras wird bis ins Innerste getroffen durch die Nachricht, Antonius habe sich mit Octavia vermählt. Ihre Unsicherheit und Angst entladen sich in einer sinnlosen, rasenden Wut gegen den Überbringer der Nachricht. Sie wehrt sich mit letzter Kraft gegen den Tod — denn Antonius' Untreue ist für sie gleichbedeutend mit Tod. Sie lebt ja nur durch Antonius' Liebe; dieser bringt sie alle Opfer, sogar das Opfer der Trennung. Die Hemmungslosigkeit und Sinnlosigkeit ihres Tuns zeigen an, daß hier ein gefährlicher Tiefpunkt in Cleopatras Entwicklung ist. Antonius hat sie besiegt, wird sie ganz erliegen oder wird sie ihre Willenskraft sammeln zu einem bewußten Entschluß?

Was in ihr vorgeht, erfahren wir nicht. Wir ahnen, daß sie die geschickten Schmeicheleien desselben Boten in der dritten Szene des dritten Aktes zur Betaubung braucht, damit sie einen Entschluß ausführen kann, von dem sie viel erhofft: «All may be well enough.» Tatsächlich treffen wir kurz darauf (III, 7) eine veränderte Cleopatra in Antonius' Lager bei Actium. Sie nimmt an den Kriegsberatungen teil wie ein Mann unter Männern: «... As the president of my kingdom, will / Appear there for a man» sagt sie vorher zu Enobarbus. Antonius' zärtliche Anrede «You have heard on't, sweet?» erwidert sie nicht, sondern redet nur in mannlicher Sachlichkeit von der Art der Kriegsführung. Was bedeutet das? Nichts anderes, als daß Cleopatra die Tragik ihrer Liebe dadurch zu überwinden sucht, daß sie sich das feindliche mannliche Prinzip zu eigen macht. Cleopatra folgt nicht einfach als Geliebte der Person des Geliebten, weil sie die Tren-

¹⁾ In II, 5 sehnt sie sich nach Musik; in dem Augenblick, wo die Musik zu spielen beginnt, weist sie sie unwillig zurück. Sie schlägt Billard vor — und spielt nicht. Auch das Angeln, erst lebhaft begrüßt, wird nicht ausgeführt.

nung nicht langer ertruge, sondern sie begibt sich bewußt in das Gebiet der Politik. Sie weiß, daß sie in römische Atmosphäre kommt, dieser paßt sie sich an, und deshalb ist alles Kokette, zärtlich Leidenschaftliche an ihr abgefallen. Der Soldat Antonius verließ das weibliche Reich der Geliebten — Cleopatra, die Königin, folgt ihm in sein mannliches¹⁾

Aller Anfang ist schwer — Cleopatras Debut in der Welt der mannlichen Taten ist klaglich. Sie war es, die Antonius trotz Enobarbus' und Canidius' Einwänden darin bestärkte, zur See zu kämpfen — und sie flieht feige. Für sie ist es keine besondere Schande, daß sie als Weib vom Antlitz des Krieges überwältigt ist. Aber daß Antonius ihre feige Flucht nachahmt, zeigt, wie sehr er ihr horig ist. Jetzt ist sie die Siegerin in dem leidenschaftlichen Kampf der Geschlechter. Noch ist das Mannliche einen Augenblick lang so stark in ihm, daß er seine Flucht als Schande empfindet: «O! whither hast thou led me, Egypt? See, / How I convey my shame out of thine eyes / By looking back what I have left behind / 'Stroy'd in dishonour» (III, 9). Aber die Octavian überbrachte Botschaft zeigt, wie sehr er das Gefühl für männliche Ehre verloren hat. Er laßt durch Euphromius den Sieger um die Gnade bitten, in Agypten leben zu dürfen: «Lord of his fortunes he salutes thee, and / Requires to live in Egypt; which not granted, / He lessens his request, and to thee sues / To let him breathe between the heavens and earth / A private man in Athens» (III, 10). Wie ist der Krieger Antonius seinem eigenen mannlichen Wesen entfremdet, wenn er solche Forderungen stellen kann! Er flieht aus der politischen Sphäre in die persönliche und entzieht sich so der «Spielregel» der kämpfenden Gegner. Das ist viel erstaunlicher als die demutige Form der Bitte selbst. Ein Vergleich mit der gleichzeitigen Forderung Cleopatras zeigt das deutlich: «Cleopatra does confess thy greatness, / Submits her to thy might, and of thee craves / The circle of the Ptolemies for her heirs, / Now hazarded to thy grace . . .» Im Unterschied zu Antonius verteidigt sie die An-

¹⁾ Man beachte die Anrede «Egypt», die sich kurz darauf (nach der verlorenen Schlacht) zum erstenmal findet Antonius sagt zu Cleopatra: «O! whither hast thou led me, Egypt?» (III, 9) Bei seinem Tode sagt er zweimal: «I am dying, Egypt, dying.» (IV, 13) In derselben Szene nennt Iras Cleopatra «Royal Egypt». Octavian sagt zur knienden Cleopatra: «Rise, Egypt» (V, 2)

sprache ihrer Erben, sie sucht mit dem Sieger zu verhandeln, sie stellt sich ihm entgegen. Auch in der Form ihrer Bitte unterscheidet sie sich von Antonius: trotz schmeichlerischer Unterwürfigkeit bringt sie es fertig, in einem Wortchen ihre wahre Meinung über Octavian auszudrücken: «Cleopatra . . . craves the circle of the Ptolemies now hazarded to thy grace», d. h.: «Cleopatra bittet um die Krone der Ptolemaer, die der Willkur Eurer Gnade ausgeliefert ist.»¹⁾ Sie kann ihren Zorn darüber, daß sie ohne eigene Entscheidung einem fremden Willen unterworfen ist, nicht ganz unterdrücken — zugleich aber ist der Ausdruck «hazarded to thy grace» eine Beleidigung der affektlos abwagenden Natur Octavians.

Hier an dieser Stelle ist jeder von beiden im Zentrum seines Gegenwesens angelangt: Antonius' Wunsch, sich von aller Politik zurückzuziehen, in Ägypten seiner Liebe zu leben, ist cleopatratisch weiblich; Cleopatras Fursprache für ihre Erben, ihre Sorge um das Los der ägyptischen Krone ist männlich. Allerdings besteht folgender Unterschied zwischen beiden: Cleopatra folgt bewußt dem männlichen Prinzip, nachdem Antonius' Männlichkeit das Weibwesen in ihr besiegt hatte — während Antonius unbewußt eine entsprechende Entwicklung durchmacht.

Diese Tatsache erscheint geradezu banal in ihrer Einfachheit — ich kann jedoch nicht ausdrücklich genug betonen, wie wichtig gerade hier die Perspektive ist, von der aus man die Entwicklung Antonius' und Cleopatras betrachtet. Als ein Beispiel für viele mag MacCallums Interpretation dieser Stelle angeführt werden. Von Antonius' Bitte sagt er: «Here he touches the bottom mud of degradation and almost sinks to the level of Lepidus who did obtain permission to live under surveillance

¹⁾ Kellers Übersetzung in seinem Shakespeare-Wörterbuch «Sie bittet um die Krone der Ptolemäer, die sie wie einen Einsatz im Spiel an Dich verloren hat, für ihre Erben» leuchtet deswegen nicht ein, weil «hazard» hier m. E. nicht mehr so stark den ursprünglichen Sinn von «Hazardspielen» hat als vielmehr den im NED angegebenen «To expose to hazard or risk», den wir bei Spenser z. B. schon finden: «. . . How to save hole her hazarded estate» (F. Q. VI, III, 12, zitiert nach N. E. D.). — Spenser spricht hier von dem Seelenzustand Priscillas. Die Omion'sche Interpretation «depending for its fate on thy favour» (vgl. «hazard» 2 in Kellers Shakespeare-Wörterbuch) scheint mir zu blaß, es fehlt die Nuance des Zufälligen, die «hazard» in sich trägt.

at Circeia 'till death enlarged his confine'.¹⁾ Diese Wertung, Antonius' Gebundensein an Cleopatra als schmutzig und niedrig zu bezeichnen, wird analog auf Cleopatra angewendet. Die Tatsache, daß sie Antonius in ihre Maßnahme nicht einbezieht, wird ihr als Egoismus und Falschheit ausgelegt: «She had already sent her own private petition to Cæsar, confessing his greatness submitted to his might. Thus, otherwise than in Plutarch, she had done without Anthony's knowledge . . . Her whole behaviour shows that she dreads the loss of her own wealth and dignities.» Bei dieser wertenden Deutung wird ganz übersehen, daß Antonius und Cleopatra sich gegenseitig beeinflussen: Antonius saugt Cleopatras Weibsubstanz in sich ein, sie dagegen verwandelt sich die Mannlichkeit Antonius' an. Das wird an dieser Stelle so grell deutlich wie nirgends sonst im Stuck, da der Dichter das, was Antonius und Cleopatra in einem Augenblick höchster Gefahr wesentlich ist, kontrastiert.

Cleopatra verandert ihre Haltung vorläufig nicht. Nur ist sie in ihrer Diplomatie so sicher geworden, daß sie beim Empfang von Thyreus, einem Boten Octavians, sogar Antonius tauscht. Diese Szene mit Thyreus hat Anlaß zu vielen Irrtümern gegeben; deswegen scheint es nötig, sie ausführlich zu interpretieren.

Die seelische Grundstimmung Cleopatras, über die sich die Unterredung mit Thyreus lagert, ist verwundeter Stolz. Sie gibt ihrer Gekranktheit Ausdruck bei der Anmeldung des Boten: «What! no more ceremony? See! my women! / Against the blown rose may they stop their nose, That kneel'd unto the buds.» Thyreus' Bitte, sie allein zu sprechen, weist sie zurück: «None but friends; say boldly.» Sie hort ihn in Gegenwart von Enobarbus, Charmian und Iras an. Von vornherein also legt sie fest, daß alles, was sie sagen wird, gehört werden kann. Sie hat nicht im Sinn, geheime Verhandlungen mit Octavian zu führen. Auf Octavians Auslegung ihrer Liebe zu Antonius, die ihr Thyreus mitteilt, «He knows that you embrace not Antony / As you did love, but as you fear'd him» — weiß Cleopatra nichts als ein erstauntes «O!»²⁾ zu antworten — worauf Thyreus seinen

¹⁾ Mac Callum S 406.

²⁾ Mac Callum S 423.

³⁾ Franz in seiner Shakespeare-Grammatik (3. Aufl., S. 226) behauptet zwar: «O bezeichnet Schmerz und Pein . . ., auch drückt es den Wunsch

besten Lockbrocken auswirft: «The scars upon your honour therefore he / Does pity as constrained blemishes / Not as deserved.» Das soll der stolzen Königin die Unterwerfung erleichtern: Octavian betrachtet Antonius als den Schuldigen, alles Anstoßige an ihrer Liebe fällt auf ihn. In ihrer Antwort paraphrasiert Cleopatra nur die Worte Thyreus': «He is a god, and knows / What is most right. Mine honour was not yielded, / But conquer'd merely.» Cleopatra will sagen: Meine Ehre wurde nicht freiwillig aufgegeben, sondern nur mit Gewalt erobert.¹⁾ Sie nimmt also anscheinend Octavians Interpretation wortwörtlich an. Enobarbus glaubt ihren Worten und meint, sie sei willens, Antonius zu verraten, um Octavian zu folgen. Trotzdem Enobarbus in allen seinen früheren Aussprüchen über Cleopatra zeigte, daß er sie erkannte, glaube ich im Gegensatz zu Mac Callum²⁾, daß Enobarbus' Urteil an dieser Stelle seiner Subjektivität wegen nicht ernst zu nehmen ist: Enobarbus befindet sich in einem qualenden Zwiespalt: soll er dem sinkenden Antonius treu bleiben, oder soll er ihn verlassen? Kurz vor dem Erscheinen Thyreus' gibt er diesem Schwanken Ausdruck: «Mine honesty and I begin to square. / The loyalty well held to fools does make / Our faith mere folly.» Während der Unterredung mit Thyreus zeigen sich die ersten Ansätze zu einer Entscheidung gegen Antonius, die sich am Ende des dritten Aktes vollzogen hat: «I will seek / Some way to leave him.» In Cleopatras Wiederholung der Worte Octavians sieht er sofort einen Verrat gegen Antonius, weil das ihm seinen Entschluß erleichtern wurde. Das kommt deutlich in seinem Aparte zum Ausdruck: «Sir, Sir, thou'rt so leaky, / That we must leave thee to thy sinking.»

aus, daß etwas geschehen möge.» Es gibt aber auch Beispiele, wo «O» Erstaunen ausdrückt. So ruft die aus ihrem Todesschlaf erwachende Juhet beim Anblick des Friar Laurence froh erstaunt aus: «O, comfortable friar!»

¹⁾ Vgl. Franz S. 334. «Die Bedeutung 'only', in welcher 'merely' jetzt ausschließlich in der gesprochenen Sprache gilt, liegt auch bei Sh. vor.»

²⁾ MacCallum S. 423ff. «In the scene with Thyreus, is she really prepared to desert and betray her lover? Anthony suspects that she is, and appearances are indeed against her. Enobarbus believes that she is, and Enobarbus generally hits on the truth . . . In any case it would not be cold-blooded perfidy, but one of those flaws of weakness, of fear, of self-pity, of self-interest, that take her unawares.»

Sind aber Cleopatras Worte nicht nur eine formale Wiederholung dessen, was Thyreus ihr sagte? Sie gibt diese Erklärung ohne eine persönliche Stellungnahme, ohne irgendwelche Aktivität ihrerseits. (Man beachte die passivische Ausdrucksweise!) Wie in der vorher Octavian übermittelten Botschaft (III, 10) ist sie der Form nach höflich und unterwürfig, sie bleibt jedoch innerlich frei durch die Ironie ihrer Worte (die stolze Cleopatra läßt sich, ohne selbst zu leben, physisch erobern!). Ware Cleopatra falsch und berechnend, so hatte sie nach Enobarbus' Weggang die beste Gelegenheit, in diesem Sinn mit Thyreus zu verhandeln. Sie ändert aber ihre Haltung nicht.

Als Thyreus seine ganze Mission vorgebracht hat, fragt sie ihn nach seinem Namen, nur um Zeit zum Überlegen zu gewinnen, denn die Antwort muß geschickt formuliert sein, was sie in der Tat auch ist: «Most kind messenger, / Say to great Caesar this: in deputation / I kiss his conqu'ring hand; tell him, I am prompt / To lay my crown at's feet, and there to kneel, / Tell him, from his all-obeying breath I hear / The doom of Egypt.» Sie wiederholt nur allgemeiner ausgedrückt das, was sie Octavian vorher durch Euphronius hat mitteilen lassen: sie unterwirft sich dem Sieger; ihre einzige Sorge ist das Schicksal Ägyptens.

Die Tatsache, daß sie zum Schluß der Unterredung Thyreus die Hand zum Kusse reicht, hat wohl die meisten Kritiker zu der Annahme veranlaßt, Cleopatra kokettierte mit Thyreus und beluge damit Antonius. Tatsächlich aber bittet doch Thyreus Cleopatra um die Gnade, ihr die Hand küssen zu dürfen. Eine abschlagige Antwort mußte den Boten Octavians beleidigen, und das wurde ja Cleopatras diplomatische Bemühungen zu nichts machen. Ihr ganzes Wollen ist konzentriert auf ein Ziel gerichtet: ihren Erben die Herrschaft Ägyptens zu erhalten. Konsequent äußert sie das sowohl in der Botschaft an Octavian, als auch Thyreus und später Proculeius gegenüber. Sie weiß, daß sie ihr Ziel besser erreichen wird, wenn sie höflich zuvorkommend gegen Octavian ist. Wie wenig sie ihm aber im Herzen zugetan ist, wie sehr sie seine Machtgier ironisch durchschaut, zeigen ihre Worte bei Thyreus' Handkuß: «Your Caesar's father oft, / When he hath mus'd of taking kingdoms in, / Bestow'd his lips on that unworthy place, / As it ran'd kisses.» Durch die Assoziation dieses Handkusses mit den Küssen des großen Eroberers Caesar deutet sie an, daß ihr die Motive für Octavians

Zuvorkommenheit klar sind. Vor allem aber weist sie mit dieser Erinnerung an Caesar auf ihr eigenes Alter, also auf die Jugend Octavians hin. Und damit handelt sie auch zugleich im Sinne Antonius', dessen Stolz sich gegen die Besiegung durch einen Knaben auflehnt, wie er das mehrmals äußert.¹⁾ Kurz vor der Ankunft Thyreus' sagt er zum Beispiel zu Euphronius, der ihm die Nachricht überbringt, daß Cleopatra auf Octavians Wohlwollen rechnen kann, wenn sie Antonius aufgibt: «To the boy Caesar send this grizzel'd head, / And he will fill thy wishes to the brim . . . Tell him he wears the rose / Of youth upon him» (III, 11). Cleopatra ist bei dieser Unterredung zugegen, weiß also um Antonius' Kummer und drückt durch ihre Formulierung innige Verbundenheit mit seinem Denken und Fühlen aus. Wenn sie mit Thyreus «anbandeln» (Gundolf) wollte, wurde sie nicht das Weib in sich unterdrücken und distanzierend ihr Alter betonen, denn als Weib muß sie an dem Gedanken des Alterns leiden.

So wenig wie man Enobarbus' Beurteilung Cleopatras absolut verstehen kann, so wenig darf man Antonius' Schmähungen als überlegte Äußerungen eines erkennenden Geistes werten, wie Schucking das tut. Man vergegenwärtige sich die Situation: Er weiß, daß Octavian Cleopatra alle Wünsche erfüllen will, wenn sie ihn aufgibt. Voller Spannung erwartet er das Ende der Unterredung; da erscheint Enobarbus und berichtet ihm, was er zu vernehmen geglaubt hat. Beide kommen zu Cleopatra in dem Augenblick, als Thyreus ihr die Hand küßt. Der Verrat scheint bewiesen. Antonius fehlt von vornherein der Glaube an die Liebe Cleopatras, so bestimmt sein eigenes Liebesgefühl ist.²⁾ Aus dieser Unsicherheit heraus, die noch verstärkt wird durch die allgemeine Unsicherheit seiner Lage, macht er sich durch grobe Beschimpfungen Luft und läßt Thyreus peitschen. Hier ist ein Tiefpunkt in Antonius' Entwicklung. Unverkennbar ist die Paralleltat dieser Szene mit der fünften

¹⁾ Er hat das z. B. auch an Octavian geschrieben, denn dieser sagt von Antonius' Brief. «He calls me boy, and chides as he had power» (IV, 1). An anderer Stelle sagt Antonius. «Triple-turn'd whore! 'Tis thou / Hast sold me to this novice» (IV, 10) und in derselben Szene. «To the young Roman boy she hath sold me, and I fall / Under this plot.»

²⁾ Vgl. Cleopatras Unsicherheit in der ersten Szene des ersten Aktes und S. 102 dieses Artikels.

Szene des zweiten Aktes, in der Cleopatra den Boten schlägt, der ihr die Nachricht von Antonius' Hochzeit mit Octavia bringt. Daß Antonius sich schon vor Ankunft des Thyreus in einem Zustand geistiger Unzurechnungsfähigkeit befand, beweist sein Duellangebot an Octavian, wie Vischer richtig bemerkt.¹⁾ Nachdem seine innere Gespanntheit sich in dem Wutausbruch entladen hat, bereut er, daß er Cleopatra beleidigt hat: «Alack! our terrene moon / Is now eclps'd: And it portends alone / The fall of Antony.» Und glaubt ihren überschwanglichen Liebesbeteuerungen.

Zusammenfassend scheint mir an dieser Unterredung mit Thyreus bemerkenswert, daß Cleopatra es versteht, als Königin Ägyptens diplomatisch die Interessen ihres Landes zu vertreten und zugleich als Gehefte des Antonius in Übereinstimmung mit seinen Gefühlen, Octavians Angeboten gegenüber ironisch Distanz zu wahren. Sie vermag jetzt, Königin und Gehefte harmonisch in sich zu vereinigen.

Antonius aber fühlt sich so hin- und hergerissen zwischen den beiden Polen seines Wesens, daß er, als sein Männliches ganz versagt, den Ursprung allen Unglucks in seiner Liebe sucht. Das geht so weit, daß er Cleopatra toten will. Um ihn zur Besinnung zu bringen, läßt sie ihm mitteilen, sie hatte sich selbst getötet. Nach dieser Nachricht tritt ganz plötzlich eine Wandlung in Antonius ein. Durch Cleopatras Tod verliert er das Letzte was er besaß: seine Liebe. Nun ist sein ganzes Wesen zerstört, da seine männliche Kraft besiegt und auch die Zuflucht in seine Liebe ihm genommen ist. Und plötzlich erkennt er. Alles dumpf Triebhafte, das bisher seine Handlungen leitete, ist von ihm abgefallen. Er sieht ein, daß ein Weiterleben keinen Sinn mehr hat, da er weder Soldat noch Gehefter mehr sein kann. Und er schämt sich seiner wahnsinnigen Absicht, daß er hatte Cleopatra toten wollen: «No more a soldier! bruised pieces . . . I will o'ertake thee, Cleopatra, and / Weep for my pardon» (IV, 12). Bewußt entschließt er sich zu sterben: «Since the torch is out / Lie down, and stray no further.» In der Gebrochenheit des Antonius, in der Erkenntnis seiner Lage, in

¹⁾ Vgl. Vischer S. 120: «Shakespeare weiß wohl, daß solch ein Zweikampf in der altromischen Welt keinen Sinn hat, und dennoch läßt er Marc Anton darauf kommen, und das ist ganz logisch motiviert, denn dieser kindische Gedanke Marc Antons beweist, daß er aus den Fugen ist.»

seinem Entschluß zu sterben, liegt eine edle, ruhige Klarheit, die seltsam absticht von den tobenden Schimpfreden gegen Cleopatra, in denen er alle Schuld auf sie abwälzte. Es vollzieht sich hier eine Wandlung mit Antonius ähnlich der Cleopatras nach der Mitteilung von Antonius' Verheiratung: bewußt folgt er dem weiblichen Prinzip der Liebe (er gibt zu, daß diese Liebe Lebenskraft für ihn bedeutet: «the torch» nennt er sie); wie Cleopatra nach ihrem Zusammenbruch sich aufraffte und männlich aktiv stritt und verhandelte. Der Gedanke, daß der Tod ihn mit Cleopatra vereinen wird, gibt ihm Mut: «I will be / A bridegroom in my death, and run into 't / As to a lover's bed». Daß die Liebe ausschlaggebend beim Tod des Antonius ist, betont auch F. Th. Vischer in seinen Vorträgen über Shakespeare: «Nun aber, da er von Octavian besiegt ist, holt der Zwiespalt auf . . ., nun gehört er einfach dem Pathos der Liebe an, kehrt zu ihm zurück, und es gibt seinem letzten Moment den Glanz und Genuß der Unendlichkeit, der in der Liebe liegt. So läßt der Dichter einen durch eigene Schuld vernichteten Mann . . . für den wir uns schamen müssen, doch beseligt sterben, und die Schönheit der Leidenschaft, durch die er zu Fall kam, doch wieder zur Geltung kommen.»¹⁾

Zugleich bedeutet Antonius' Tod aber auch Rache an Octavian: «Not Caesar's valour has o'erthrown Antony / But Antony's has triumph'd on itself.» Antonius selbst allerdings wird das erst klar, als er Cleopatra lebendig wiedersieht. Hier im Tode also vereint er die beiden Pole seines Wesens, deren Unvereinbarkeit sein Inneres zerriß, solange er lebte. Der Tod ist für ihn Befreiung, Erlösung von einem Dasein des inneren Gespaltenseins und der Disharmonie.

Cleopatra aber, die es vermochte, Weib und Staatsmann harmonisch in sich zu vereinen, die mit größter Konzentration und Anstrengung versuchte, das drohende Schicksal zu meistern, stürzt durch den Tod des Antonius in den Abgrund ihrer Qual. Sie selbst hat ja durch ihre Lüge seinen Tod verschuldet. Einen Augenblick war sie — aus Angst — ganz ihrem spielerisch listigen Weiblichen verfallen, einen Augenblick lang war sie ganz und nur Weib, und das Schicksal, gegen das sie so energisch und überlegt angekämpft hat, bricht über sie herein und zer-

¹⁾ S. 173.

stort sie. Zum zweitenmal ist sie besiegt. Und dieses Mal gibt es nur noch eine Losung: zu sterben. Diesen Entschluß teilt sie sofort nach Antonius' Tod ihren Begleiterinnen mit: «We'll bury him; and then, what's brave, what's noble, / Let's do it after the high Roman fashion / And make death proud to take us» (IV, 13). Standhaft beharrt sie in ihrem Entschluß, auch Proculeius gegenüber, der sie als Abgesandter Octavians mit Versprechungen lockt: «Say I would die» (V, 2)

Heftiger Zorn gegen Octavian erfüllt sie, als sie erfährt, er wolle sie am Leben erhalten, um sie im Triumphzug durch Rom zu führen. Dennoch benimmt sie sich ihm gegenüber sehr unterwürfig. Als Octavian die Kniende aufstehen heißt, antwortet sie: «Sir, the gods / Will have it thus; my master and my lord / I must obey» (V, 2). Hier erkennt man leichter als bei der Verhandlung mit Thyreus, daß ihre hofflichen Reden nicht sagen, was ihr Herz meint, denn sie gibt zu verstehen, daß sie gezwungen ist zu gehorchen. Auch hatte sie kurz vorher zu Proculeius gesagt, daß sie taglich eine Gehorsamkeitslektion auswendig lerne — was Gallus ubrigens wie Enobarbus bei der Unterredung mit Thyreus mißverstehet, da ihm die Ironie ihrer Worte entgeht. Im Herzen haßt sie Octavian. Nur so versteht man, warum sie ihn bei der Angabe ihrer Schätze um einige Kostbarkeiten betrugt. An sich ist das sinnlos, aber sie ist so erfüllt von Haß- und Rachegefühlen, daß sie irgendwie Octavians Sieg schmalern, ihm irgend etwas antun mochte. Vor allem aber emport sich ihr Stolz gegen eine totale Auslieferung ihrer Schätze, da diese gleichbedeutend ware mit einer Aufgabe ihrer ganzen Person. Einige Schätze fur sich behalten heißt fur Cleopatra sich einen Rest personlicher Freiheit wahren. Der materielle Wert oder Unwert der Schätze ist hierbei ganz gleichgultig. Diese Schatzhinterziehung ist ein Akt ohnmachtiger Wut, die beim Tode Cleopatras offen ausbricht: «O! Couldst thou speak (gemeint ist die todbringende Schlange), / That I might hear thee call great Caesar ass / Unpolicied » Hinzu kommt, daß sie mit einer Hintergehung in Antonius' Sinn zu handeln glaubt: «I hear him (Antonius) mock the luck of Caesar.» Sie meint, das Vermachtnis des sterbenden Antonius zu erfullen, wenn sie bis zum letzten Atemzug gegen Casar kämpft, da er frohlockte, daß er durch seinen Freitod Octavians Triumph vereitle und Cleopatra vor ihm warnte: «none about Caesar trust». In dieser

Verhandlung mit Octavian ist sie wieder wie in der Unterredung mit Thyreus, diplomatische Königin und lebendes Weib zugleich.¹⁾

Solange Antonius lebte, war der Tod für Cleopatra nur eine Möglichkeit. Zwar versuchte sie sich immer wieder, wenn sie sich von Antonius verlassen fühlte, diese Möglichkeit vorzustellen. Aber erst, als Antonius stirbt, wird der Tod für sie die einzig mögliche Wirklichkeit.²⁾ Daher die ruhige Selbstverständ-

¹⁾ Nach Schücking handelt es sich bei der Schatzhinterziehung um die seitige Habgier Cleopatras, um Aufgabe ihres Todesgedankens. Er erklärt diesen Widerspruch damit, daß Shakespeare «die Tatsachen der Quelle im Hinblick auf ihre psychologische Tragweite für die Charaktere nicht völlig durchdenkt» (142). Anstatt geduldi die Verwebung dieses einen Gewebteils (Schatzhinterziehung) mit anderen (Cleopatras Stolz, ihren Haßgefühlen gegen Octavian, ihrer Liebe für Antonius) zu untersuchen, reißt er einen Gewebteil aus dem Zusammenhang des ganzen Werks heraus und vergleicht rein äußerlich die Situation dieser Stelle mit der in der Quelle. Solange wir von der geheimnisvollen Entstehung eines Kunstwerks nichts wissen, müssen wir uns, glaube ich, begnügen, das Werk aus sich heraus zu erklären. Der jung verstorbene russische Gelehrte Jerofejew drückt das so aus: «Das Kunstwerk ist ein Zeichen, das zu seiner Erklärung keiner anderen Zeichen bedarf.» MacCallum versucht zwar eine solche Deutung aus dem Werk selbst: «Does she not desire to depart life for the next meeting with due pomp and state? If we imagine she was keeping back her regalia for this last display, we can understand why Shakespeare inserted the 'nobler token' in addition to the unconsidered trifles which she was quite ready to own she had reserved» (S. 435). Dieses Herausstellen von «some nobler token» scheint unwichtig, da Cleopatras Worte offensichtlich nur Ausreden sind. Zudem bleibt die Hinterziehung einiger unbedeutender Schätze noch zu erklären. Hält Cleopatra diese aus Habgier zurück? Dazu äußert sich MacCallum nicht. Keller dagegen (in seiner Einleitung «Antonius und Kleopatra», Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek, Shakespeares Werke 5. Teil, S. 194) setzt sich bewußt für Cleopatra ein. «Von dem Augenblick an, da Antonius tot vor ihr liegt, ist auch Kleopatra entschlossen zu sterben. Und in diesem Entschluß wird sie nicht mehr wankend. Die Behauptung des Gegenteils, sowie die, daß sie ihr Netz noch nach dem siegreichen Octavius auswerfe, ist ganz unbegründet und kann auch dadurch nicht mehr Berechtigung erhalten, daß sie fast allgemein und von unseren ersten Kritikern ausgesprochen wird».

²⁾ Gundolf erkennt nur eine Seite Cleopatras in ihrer Beziehung zum Tode; er sieht sie als dem Tode verwandt: «Dem Tod ist sie verwandt, im nächtigen Reich ist sie, die Ägypterin, daheim» (II, S. 323). Ihre Todesfurcht vorher (Enobarbus sagt in der zweiten Szene des ersten Aktes ironisch von Cleopatra «I have seen her die twenty times») übersieht er.

lichkeit, mit der sie, die von Natur Furchtsame, den Tod vorbereitet; vertraut und willkommen ist er ihr, nicht fremd und feindlich. Fast zärtlich spricht sie mit der Schlange, dem lebendigen Wesen, das sie toten soll: «Poor venomous fool, / Be angry, and dispatch . . .» Zu Charmian sagt sie von ihr: «Dost thou not see my baby at my breast, / That sucks the nurse asleep?» Ihr Tod ist echt und ihr gehorig; ein so aus der Fülle des Lebens her bestimmtes Wesen wie Cleopatra kann den Tod nicht denkend, als Gegensatz zum Leben erfassen, sondern muß ihn als höchste, letzte Steigerung des Lebens, als Liebesvereinigung, empfinden¹⁾: «The stroke of death is like a lover's pinch, / Which hurts and is desir'd.» Wie Cleopatra es im Leben vermochte, das ihr entgegengesetzte Prinzip des Mannlichen in ihr Weibwesen aufzunehmen, so vermag sie im Tode Leben und Tod harmonisch miteinander zu vereinigen.

Bewußt stirbt sie als Königin von Ägypten in vollem Königsornat, um der Schande der Gefangennahme durch Octavian zu entgehen. Sie weiß, daß sie mit ihrem Tod Octavians Triumph schmalert, da er darauf bedacht war, sie als Gefangene durch Rom zu führen. Sie selbst fühlt sich nicht als Frau: «My resolution's plac'd, and I have nothing / Of woman in me» (V, 2). Das politische Moment bestimmt also ihren Tod, zugleich aber bedeutet er eine Vereinigung mit dem Geliebten. Auch Cleopatra verbindet also im Tode das politisch männliche Prinzip mit dem weiblichen der Liebe. Während bei Antonius' Tod jedoch die Liebe zu Cleopatra primärer Anlaß war, betont die sterbende Cleopatra stark das Moment der Rache. Für Antonius war der Tod die einzig mögliche Erlösung von seiner inneren Zerrissenheit, die er im Leben nicht zu bewältigen vermochte. Er siegt im Tode über sich selbst und über Octavian. Cleopatra aber, die im Leben den tragischen Konflikt zwischen männlichem und weiblichem Sein überwunden hatte, durch bewußte Aneignung des männlichen Prinzips, bringt im Tode nur noch einmal jene Harmonie zum Ausdruck, die sie selbst schon errungen, dann allerdings durch eigene Schuld wieder verloren hatte. Einen neuen Inhalt drückt ihr Tod nicht aus. Daher die Betonung der Geste: Cleopatra stirbt im feierlichen Krönungsornat und er-

¹⁾ Vgl. Gundolf: «Das Sterben ist die Fülle ihres Lebens, kein Erlöschen im leeren Nichts» (S. 321).

schuttern durch das Pathos ihrer schonen Rede. Sie suhnt im Tod ihre Schuld und racht sich an Octavian. Ihr ganzes Gebahren im Tode ist römisch, gehalten mannlich, nicht leidenschaftlich exaltiert wie das der Geliebten Cleopatra.¹⁾ Vollendet sich so nicht im Tode jener umgestaltende Einfluß Antonius' auf Cleopatra, der ihre ganze Entwicklung bestimmte? Sie «hatte den Tod in sich wie die Frucht den Kern».

Eine der ergreifendsten Stellen in North's Übersetzung von Plutarchs Marcus Antonius — «Cleopatra's lamentation over Antonius' tomb» — scheint diesen Gedanken der gegenseitigen Form anzudeuten: «Whilst we lived together, nothing could sever our companies: but now at our death I fear me they will make us change our countries. For as thou, being a Roman, hast been buried in Egypt: even so wretched a creature I, an Egyptian, shall be buried in Italy, which shall be all the good I have received by thy country.»²⁾ In dieser Vertauschung der Heimatslandschaften liegt mehr als nur eine geographische Trennung; eine Vertauschung der Wesenheiten wird angedeutet. Für Shakespeare symbolisieren Agypten und Rom weibliche und männliche Seinsweise. Ich mochte das Unbeweisbare annehmen, daß sich diese Worte Plutarchs Shakespeare vor allen anderen einprägten, daß er von hier aus sein Werk konzipierte. Die Interpretation des Stuckes zeigte, wie sehr die gegenseitige Umgestaltung die Entwicklung Antonius' und Cleopatras und somit den Gang der Handlung bestimmte.³⁾

Was aber lehrt uns diese Tragodie mit ihren leidenschaftlichen Konflikten, mit ihrer erhabenen Lösung im Tode? Ist es nicht dieses: bewußte leidenschaftliche Hingabe siegt? Zu dieser Hingabe müssen sich Antonius und Cleopatra durch verschiedene ihrem Wesen entsprechende Stufen der Bewußtheit und der

¹⁾ Miss Mackenzie spürt das auch, wenn sie (S. 396) sagt: «She (Cleopatra) will be Roman too. It is strange, that she who has most un-Romanized him...» Das folgende «He made them both Roman» jedoch wird m. E. durch meine Interpretation widerlegt

²⁾ Shakespeare's Plutarch (ed. by F. Tucker Brooke. Vol. II «Containing the main sources of Antony and Cleopatra and of Coriolanus» Chatto and Windus, London 1909, S. 131)

³⁾ Schückings Theorie von Shakespeares «Flüchtigkeit» bei der Lektüre seiner Quellen trägt m. E. weder etwas zur Erhellung des geheimnisvollen schöpferischen Prozesses im Künstler bei, noch vermag sie die Interpretationen selbst überzeugender darzustellen.

Leidenschaft hindurchringen: Antonius überwindet sich selbst in dem Augenblick, wo ihm die Hingabe an Cleopatra, zu der er sich ohne sein Wissen entwickelt hat, bewußt wird. Cleopatra überwindet sich selbst, als sie sich ganz Antonius hingibt und als Romern stirbt. Bewußt war ihr seit der Nachricht von Antonius' Heirat, daß sie sich selbst aufgeben müsse, aber diese Selbstaufgabe gelingt ihr erst nach Antonius' Tod.

Der Erfolg des kalt berechnenden Octavian, außerhalb aller Leidenschaft, muß ein Scheinsieg sein. Die wahren Sieger sind die Liebenden Antonius und Cleopatra, die im Tod sich selbst überwinden durch die Aufgabe des eigenen Ich und die bewußte Hingabe an den anderen. Enobarbus, Antonius zugeordnet, ist gespalten zwischen bewußter Vernunft und triebhafter Anhänglichkeit. Erst nachdem Antonius dem Treulosen großmütig seine Schätze nachgesandt hat, vermag er beide Gegensätze zu vereinigen: sterbend ist er in bewußter Treue Antonius ergeben. Iras und Charmian, die Cleopatra in einfacher ungebrochener Anhänglichkeit zugetan sind, werden durch die freiwillige Aufgabe ihres Lebens geadelt und gehoben.

Es bewahrheitet sich Goethes Beobachtung: «Schwerlich wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zugrunde liegt und im ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen läßt.»¹⁾

Und zwar zeigt Shakespeare den Begriff der umgestaltenden Leidenschaft wirksam in jener Welt des untergehenden römischen Reiches, erfüllt von den widerstreitendsten Kräften, von Habgier, Herrschsucht, Schmeichelei, kalter Berechnung. Aus dieser Welt heftig gespannter Affekte, scheinbar bezwungen von nuchterner Gerechtigkeit, wächst der Kampf, die Lauterung und der tragische Sieg leidenschaftlicher Liebe.

¹⁾ Goethe in «Shakespeare und kein Ende».

Bastardy in Shakespeare's Plays.

By

John W. Draper.

The differing standards of morals for men and for women and the strict class-system of the sixteenth century, which allowed the nobility more or less to extend the *droit du seigneur* to all their social inferiors, tended to make illegitimacy an accepted commonplace of Elizabethan life¹), despite the ban of Christian ethics and the disapproval of strict moralists; and Shakespeare's plays of necessity present a number of examples of real or imputed bastardy: the Bastard of Orleans in *Henry VI, Part I* introduces Joan of Arc to the Dauphin, and occasionally appears in the rôles of soldier and diplomat; Richard III brands as bastards the two Princes in the Tower; in *King John*, the trial of Faulconbridge, which hinges on his illegitimacy, dominates the whole first act; in *Much Ado*, the bastard Don John creates the main complication of the comedy; Thersites, in *Troilus and Cressida*, admits his illegitimacy²), and "bastard Margarelon"³) boasts himself the son of King Priam; Caliban, in the *Tempest*, is a "bastard"⁴)—if one may apply the term to such a creature—Leontes, in *A Winter's Tale* declares Perdita illegitimate; the "serviceable" Oswald, in *King Lear*, is called a bastard, and most important of all is the bastard Edmund, whose machinations consummate the tragedy. The Bastard of Orleans is merely an incidental figure derived from Shakespeare's historical sources, and plays no great part in the action; Perdita and the Princes in the Tower are actually legitimate; Margarelon is unimportant;

¹) Some 6 % of the population seem to have been illegitimate. See C. L'Estrange Ewen, *Surnames of the British Isles*, London, 1931, 268. See also L L Schücking, *Eng St* LXII, 221—225.

²) *Troilus and Cressida*, V, vii, 17 *et seq.*

³) *Ibid.*, V, v, 7; V, vii, 15 *et seq.*

⁴) *Tempest*, V, 1, 273.

and Caliban is beyond the human pale; but several of the other characters just mentioned not only are significant in their respective plays but also seem to require study, especially as bastards: Don John's illegitimacy, indeed, is Shakespeare's own addition to the source, and furnishes the chief complicating motive of *Much Ado*, and the busy Oswald in *King Lear* is entirely Shakespeare's own. Bastardy touches the plays chiefly in two regards: the question as to who is legally a bastard, and the supposed effect of this dubious status on the character and actions of those concerned.

Elizabethan law in effect declared that, no matter what evidence might be adduced, any child born of a married woman (*feme covert*), unless her husband was beyond the seas (*extra quattuor maria*) during the entire time of her pregnancy¹), was *ipso facto* legitimate (i. e. a *mulier*); and even the sworn statement of his parents could not make him a bastard (*quasi nullius filius*). Thus "the strongest presumption" of the law favoured legitimacy: this presumption doubtless arose partly because the need of the state for soldiers would otherwise make such children an unwelcome public charge²), and partly because a nobleman, for any frivolous reason, might otherwise attempt to disinherit by this means his eldest son³) in favour of a younger, and so defeat the law of primogeniture and bring confusion to the feudal system of inheritance. In early times, moreover, under the old principle of the *droit du seigneur* (*jus primæ noctis*), which gave the right of the first bridal night to the husband's overlord, the eldest child would commonly be the offspring of the suzerain and not of his imputed father; and feudal law, drawn from old tribal custom, doubtless intended that the overlord's son should inherit, for this bound society together, and made the vassal loyal to his actual, as well as to his titular, parent. Of course, the child born out of wedlock, like Edmund in *King Lear*, had no

¹) See M. Bacon, *New Abridgment*, Philadelphia, 1811, I, 512, and C. Viner, *General Abridgment*, Aldershot, n. d., IV, 213 *et seq*

²) See D. Pickering, *Statutes at Large*, Cambridge, 1763, VI, 311; and Bacon, *op. cit*, I, 520-521. The government tried to regulate such matters by a law, 18 Eliz., Cap. 3. The local J. P. was supposed to oblige the mother and reputed father to reimburse the parish for the child's care.

³) The Earl of Leicester disinherited his son by denying marriage with his mother

inheritance; and a child born before the marriage of his parents (*bastard eigne*) presented a vexing problem; for Canon Law accepted him as legitimized by the later marriage; but Common Law branded him bastard¹); and, throughout the Middle Ages, there was constant conflict on the point between the clergy and the nobles²); and the result, as in the case of the other numerous conflicts between the two legal systems of the realm³), was confusion worse confounded⁴). In a society governed by the principles of primogeniture, the question of bastardy was especially important: it determined in effect who should wield the *patria potestas* in a great family, and thus, in a civil war, might decide the destinies of the nation; and Shakespeare, especially in his plays on Mediæval history, could hardly avoid at least occasional treatment of this theme.

In the rather informal trial for bastardy of Philip Faulconbridge in the first act of *King John*, Shakespeare took pains to follow the common legal knowledge of his day⁵), although his source, *The Troublesome Raigne* paid little attention to it.⁶) Robert accuses his elder brother Philip of bastardy, and so lays claim to the paternal estates. Biologically, Philip Faulconbridge is clearly a bastard, as Shakespeare's play makes even more evident than does his source⁷); and, in conformity with the old custom of the *droit du seigneur*, he is the son of his supposed father's feudal overlord, the late King Richard. Legally, however,

¹) Bacon, *op cit*, I, 510 *et seq*; Viner, *op. cit*, IV, 216. Common Law admitted a child born after spousals, i. e. betrothal, as legitimate; for a betrothal *in præsenti* if consummated, was regarded as a legal marriage. See L. C. Powell, *English Domestic Relations, 1487-1653*, New York, 1917, 6.

²) W. C. Bolland, *Publ. Selden Soc*, XXXIII, xxi *et seq*

³) See the present writer, "Ophelia's Crime of *Felo de Se*", *W. Va Law Quart*, XLII, 228 *et seq*.

⁴) Viner *op cit*, IV, 217-218.

⁵) See Grey, Davis and Verplanck in *King John*, ed. Furness var., 37-38, and John Lord Campbell, *Shakespeare's Legal Acquirements*, London, 1859, 61-62, and G W Keeton, *Shakespeare and his Legal Problems*, London, 1930.

⁶) In *The Troublesome Raigne*, King John's judicial procedure was hardly legal, for neither parent was a competent witness.

⁷) Shakespeare changes the six weeks' absence mentioned in *The Troublesome Raigne* to fourteen weeks to make the bastardy unquestionable.

King John is correct in declaring him strictly legitimate; for, though his own defense is very flimsy¹⁾, the burden of proof rested entirely on his accuser, who must prove either that no marriage existed—and this would make both brothers “love begot”—or that their father was *extra quattuor maria* at the time of his birth and for the entire previous nine months. Robert attempts the latter argument; but he can only say that his father was absent from England for the first fourteen weeks of his mother’s pregnancy, and the King accordingly nonsuits him:

Your father’s wife did after wedlock bear him,
And if she did play false, the fact [deed] was hers;
Which fault lies on the hazard of all husbands
That marry wives ²⁾

His resemblance to King Richard persuades the Queen-Mother Elinor to accept him as her grandson. She induces him, despite his unassailable claim to legal legitimacy, to “bequeath” his paternal lands to his younger brother, to admit his bastardy, to take, as a bastard should, the name of his natural father, Plantagenet, and to accept knighthood and a place among her followers: thus the matter is settled quite extra-legally, but to the satisfaction of all concerned. To look in Sir Philip’s character for the traits that the Elizabethans would associate with bastardy is rather superfluous; for, according to law and custom, he was legitimate; and certainly his steadfast loyalty, pleasant wit and soldierlike honesty, do not ally him to Don John and Edmund and Thersites.

This same problem, though with a different outcome, appears in the efforts of the wicked Gloucester in *King Richard III* to illegitimate the Princes in the Tower. He sends Buckingham to the Guildhall to “Infer the bastardy of Edward’s children”²⁾ because their father

then had wars in France;
And, by just computation of the time,
Found that the issue was not his begot,
Which well appeared in his lineaments,
Being nothing like the noble duke my father:
But touch this sparingly, as ’t were far off;
Because you know, my lord, my mother lives.

¹⁾ Philip appeals to heaven and to his mother, apparently not knowing that her evidence was not admissible.

²⁾ *Richard III*, III, v, 75. See also III, vii, 6 *et seq.*

This, of course, raises the question of absence from England as a proof of bastardy; but, as in *King John*, the lines nowhere suggest that the father was away during the entire nine months; and, moreover, Gloucester's reference to his mother implies that he and she both knew that the charge was false. Until the Princes are safely murdered, he refers to them as "bastards"¹⁾, but later in private admits them "the sons of Edward".²⁾ In *A Winter's Tale*, the jealous Leontes likewise tries to illegitimate his daughter Perdita, and, as a reigning prince, overrides the legal fact that, as a parent, his evidence is inadmissible. Thus the question of legitimacy is important in Shakespeare, as it was in the society of his day; but the determination of the status was hardly a simple matter.

More significant as a social study is the effect, or supposed effect, of bastardy on those to whom the term actually and legally applied. Shakespeare's amplest portraits of bastards, illegitimate both by fact of nature and by law, are Don John in *Much Ado*, Edmund and probably Oswald in *King Lear* and apparently Thersites in *Troilus and Cressida*, but, before discussing them, the present study might well investigate the attitude of Elizabethans in general and of Shakespeare in particular toward the parents and offspring of such unions. *Bastard* was generally a term of reproach, as Shakespeare's use of it shows³⁾; and Edmund in his famous soliloquy⁴⁾ tries to nullify the evil connotation of the word and of the word *base* with which the Elizabethans etymologically connected it.⁵⁾ The degree of opprobrium, however, attached to those concerned varied greatly according to circumstances. The Elizabethans took for granted a double standard of morals for men and women: unmarried men were not expected to be chaste and, if they were, risked the imputation of effeminacy.⁶⁾ The clown Costard in *Love's Labours* does not hesitate to express the wish

¹⁾ *Ibid.*, IV, ii, 18 and 77.

²⁾ *Ibid.*, IV, iii, 38.

³⁾ *E. g.* 1 *Henry VI*, III, i, 42, 2 *Henry VI*, IV, i, 136; *King John*, I, i, 74, *Richard III*, V, iii, 333; 2 *Henry IV*, II, i, 55, *Henry V*, III, ii, 133 and III, v, 10; *Julius Caesar*, V, iv, 2; *All's Well*, II, iii, 100; *Coriolanus*, III, ii, 56 and IV, v, 240, and *Cymbeline*, II, v, 2.

⁴⁾ *King Lear*, I, ii, 6 *et seq.*

⁵⁾ See Schmidt and *N. E. D.*, s. v.

⁶⁾ See the present writer, *Anglia*, XLIII, 304-305.

that the clever Moth had been his "bastard"¹⁾; and the fashionable Lucio in *Measure for Measure* boasts of his promiscuity²⁾, and declares that the Duke approved such means of populating the realm³⁾.) The virtuous Gloucester in *Lear*, with a mere conventional apology, admits his paternity of the bastard Edmund⁴⁾; and one can only suppose that, though Christian morality and some of the stricter sort⁵⁾ might disapprove, contemporary opinion hardly frowned on the father in the case. On the other hand and for like reason, an aggrieved husband was furious at even the rumor of his wife's misconduct⁶⁾, as the examples of Othello, Iago, Master Ford and Leontes show; and Leontes vents his anger not only on his wife but also on her daughter, Perdita.⁷⁾ Bastard girls, indeed, like their mothers were likely to bear the full brunt of the stigma, and seem to have been an important source of supply for houses of prostitution.⁸⁾ Launcelot Gobbo, to be sure, expresses the pious wish that Jessica might have been a bastard⁹⁾, but that is only his hyperbolic way of showing his hatred and contempt for Shylock. Bastard sons, if recognized and reared by their fathers, might occupy a respectable, and even an honoured, place, as in the cases of the Bastard of Orleans and Margarelon; and the latter even boasted himself the son of King Priam¹⁰⁾: perhaps Shakespeare thought of him as begotten by signiorial privilege. On the other hand, a legitimate son would take the imputation of bastardy, as Warwick does in *Henry IV*, as a burning insult¹¹⁾, for it would disinherit him of wealth and power. Thus the problem of the illegitimate child, though very serious for wife and daughter, was a light matter to the father, and varied somewhat in its effects upon the son, who must in any case, however, have felt some tinge of jealousy for his more fortunate half-brothers.

¹⁾ *Love's Labours*, V, 1, 64

²⁾ See R. Lawson, "Lucio, in *Measure for Measure*", about to appear.

³⁾ *Measure for Measure*, III, ii, 109-110

⁴⁾ *King Lear*, I, 1, 1 et seq., cf. *Richard II*, V, ii, 102 et seq.

⁵⁾ E. g. King James I, *Workes*, London, 1616, 55.

⁶⁾ See the present writer, *P. M. L. A.*, XLVI, 728-32.

⁷⁾ *Winter's Tale*, II, iii, 65 et seq.

⁸⁾ *Pericles*, IV, ii, 15.

⁹⁾ *Merchant of Venice*, III, v, 7 et seq.

¹⁰⁾ *Tronlus*, V, v, 7; and V, vii, 15.

¹¹⁾ *2 Henry IV*, III, ii, 210.

The present study, however, is interested, not so much in the reaction of society toward bastards and their parents, as in the reaction of bastards toward the society that branded and disinherited them. To the Elizabethan mind, the idea of heredity was closely connected with politics¹⁾; for the nobles justified their vast estates, descended through generations, on the theory that virtue, especially courage and loyalty, were inherited by a divine dispensation²⁾; and the converse of this appears in the law attainting of treason all the issue of a traitor. Nenna declared the preeminence of "bloud", and thought the "prowesses" of the nobility derived from their ancestors.³⁾ Peacham⁴⁾, Stephens⁵⁾, Heywood⁶⁾, and Bodenham⁷⁾, defended the institution of aristocracy as derived through heredity from heaven. Bryskett, with this in mind, declared high birth essential to high office⁸⁾; James I advised his son to prefer "men of the noblest blood" to serve him⁹⁾; and even the Inns of Court, at the suggestion of the King, closed the legal profession to all but gentlemen born.¹⁰⁾ Shakespeare's characters occasionally express this theory: the dissolute Prince Hal, fails to run true to the "greatness" of the blood of his "ancestors"¹¹⁾; and Suffolk declares that "True nobility is exempt from fear"¹²⁾. Noble heredity was supposed to breed not only valour but loyalty: Laertes, demanding vengeance for the murder of his father, cries out, "That drop of blood that's calm proclaims me bastard"¹³⁾; Brutus accuses of bastardy

¹⁾ See the present writer, *P Q*, XIV, 50-52

²⁾ See Ruth Kelso, *The Doctrine of the English Gentleman in the Sixteenth Century*, Urbana, 1929, 31 *et seq.*

³⁾ J. [G.] B. Nenna, *Nenna*, tr W Jones, London, 1595, 16; cf. 76. The idea seems to have been a commonplace of the Italian Renaissance. It appears also in Castiglione, *Courtier*, ed Rouse and Henderson, 32 *et seq.*

⁴⁾ H. Peacham, *Compleat Gentleman*, London, 1622, 1 *et seq.*

⁵⁾ J. Stephens, *Satyrical Essayes*, London, 1615, 35

⁶⁾ [J. Heywood?], *Of Gentleness and Nobility*, [1535?], sig. A1 *et seq.*

⁷⁾ [J. Bodenham], *Wits Common-wealth*, London, 1640, 102.

⁸⁾ L. Bryskett, *Discourse of Civill Life*, London, 1603, 12.

⁹⁾ James I, *Political Works*, ed. Mc Ilwain, Cambridge [Mass.], 1918, 33.

¹⁰⁾ *Shakespeare's England*, Oxford, 1917, I, 410

¹¹⁾ *1 Henry IV*, III, ii, 4 *et seq.*

¹²⁾ *2 Henry VI*, IV, 1, 129.

¹³⁾ *Hamlet*, IV, v, 111. Intelligence also is imputed to heredity, A. Y. L. I, III, II, 81-2.

any Roman who can tell a lie¹); in Goneril's cruelty, Lear sees a proof that she cannot be his daughter²); and he is horrified that "Gloucester's bastard son" should be "kinder to his father than my daughters, Got 'tween the lawful sheets".³) The theory of Divine Right of Kings, moreover, set forth in *Macbeth* and *Measure for Measure*, amply confirms this doctrine⁴)

This Elizabethan theory of hereditary virtue associated loyalty and truth with the well born; but conversely, it associated the corresponding vices with bastards and with the lower classes⁵); and the "base born" in Shakespeare's plays usually illustrate these base effects.⁶) Don John in *Much Ado* is a conspicuous example. In depicting him, Shakespeare departs from the main source of the play, the *novella* of Bandello, to follow Spenser's version of the story in Book II, Canto iv of *The Faerie Queene*, in which he is "a groom of base degree"; and Shakespeare, taking his hint from the word *base*, has made Don John a bastard. Critics have well described him as "envious" "sulky", and a "natural villain".⁷) At the beginning of the play, he has recently been in rebellion against the Prince his brother; and they have just been "reconciled".⁸) He feels, however, that he cannot stay long in favor; and he plans to strike the first blow in the quarrel that he believes must be renewed.⁹) The Prince is taking an active part in the suit of Claudio for Hero's hand¹⁰); and this gives Don John the motive for his plot to make a scandal, break up the match and ruin the innocent Hero. At the end of the comedy, when his conspiracy is discovered, the Prince declares him "compos'd and fram'd of treacherie"¹¹); and

¹) *Julius Caesar*, II, i, 138

²) *King Lear*, I, iv, 275

³) *Ibid.*, IV, vi, 114 *et seq* Cf *Richard II*, V, ii, 102 *et seq*.

⁴) See the present writer, "Political Themes in Shakespeare's Later Plays", *J E G. Ph.*, XXXIV, 61 *et seq*

⁵) The semantic history of the word *villain*, which is derived from the Latin word for a farm-laborer, illustrates this association between bad conduct and the lower classes

⁶) See Snider, quoted in *King John*, ed. Furness var., 592.

⁷) *Much Ado*, ed. Furness var., 49.

⁸) *Ibid.*, I, i, 151-152.

⁹) *Ibid.*, I, ii, 25 *et seq*.

¹⁰) *Ibid.*, II, ii, 20 *et passim*.

¹¹) *Ibid.*, V, i, 255.

he is "tane in flight, And brought with armed men back to *Messina*".¹⁾ Disloyalty in both public and private life is the keynote of his character.

In *King Lear*, this theme of bastardy and the evil that it brings both to the individual and to society, achieves its fullest development; and the courts of Goneril and Regan are appropriate settings in which bastards might hope to flourish. Such is the busy Oswald, unless Kent is merely venting his spleen when he calls him "whoreson" and "the son and heir of a mongrel bitch", and a knave who should not "wear a sword"²⁾; and Edgar sums up his character as pander for Goneril and Edmund:

a serviceable villain,
As duteous to the vices of thy mistress
As badness would desire³⁾

Oswald is no coward, as his fight with Edgar shows⁴⁾; and he might claim some praise for loyalty to his wicked mistress; but his part in the play is nevertheless disgraceful.

A more certain, and a more fully developed, example of bastardy is the notorious Edmund, who for his own advancement plots successively against his brother, against his father, and with both Goneril and Regan. In the very beginning of the play, his father, the Earl of Gloucester, makes clear the facts of his birth and early life: he is about a year younger than Edgar, the Earl's legitimate son; and he was born of a "fair" mother for whom apparently his lordship had considerable attachment. At an early age, Edmund was sent travelling into foreign countries—presumably to Italy if one may judge from his Machiavellian arts—and now after nine years, he has just returned; and his father introduces him to the Earl of Kent as his recognized bastard. Edmund's bastardy is very bitter to him, and he cries out against his lack of an inheritance:

Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous [capable] and my shape as true,
As honest madam's issue? Why brand they us
With base? with baseness? bastardy? base, base?
Who in the lusty stealth of nature take

¹⁾ *Ibid.*, V, iv, 129-130.

²⁾ *King Lear*, II, ii, 14 *et seq.*

³⁾ *Ibid.*, IV, vi, 251-253.

⁴⁾ *Ibid.*, IV, vi, 242

More composition and fierce quality
 Than doth within a dull, stale, tired bed
 Go to the creating of a whole tribe of fops,
 Got 'tween asleep and wake? Well then,
 Legitimate Edgar, I must have your land.
 My father's love is to the bastard Edmund
 As to the legitimate, fin word legitimate!
 Well, my legitimate, if this letter speed
 And my intention thrive, Edmund the base
 Shall top the legitimate I grow, I prosper;
 Now, gods, stand up for bastards!¹⁾

This is his initial soliloquy, and gives the key-note of his character. Obviously, such sentiments were outrageous to Elizabethans, who regarded the laws of legitimacy and primogeniture as sacred.

His action in the plot of the play consists in his effort to fulfill this ambition, to come by lands "if not by birth . . . by wit". First is the conspiracy against his half-brother Edgar, which is crude but efficacious: on his travels, he has learned to imitate handwriting²⁾; and now he forges a letter to prove to his father that Edgar seeks his life. Old Gloucester accepts this and other evidence that Edmund has concocted, demands death for his legitimate son, and declares the illegitimate his heir.³⁾ Edgar escapes, but Edmund has achieved his immediate purpose. Even so, he is not content; and his impatience for instant wealth and power leads him to betray his father and denounce him as a traitor⁴⁾; and so too late, Gloucester comes to realize how he has been deceived.⁵⁾ Goneril and Regan, with characteristic ferocity, strip the old Earl of his lands, put out his eyes, and "thrust him out"⁶⁾; and his bastard son grasps these ill-gotten gains without remorse. Up to this point, Shakespeare has merely followed the general outline of the old story as told in Sidney's *Arcadia*, and Edmund conforms to his prototype; but, beyond this, Shakespeare adds episodes that blacken his character still more. Edmund becomes the lover at once of Goneril and Regan, and later admits that he "was contracted

¹⁾ *Ibid.*, I, ii, 6 *et seq.*

²⁾ *Ibid.*, I, ii, 40 *et seq.*

³⁾ *Ibid.*, II, i, 57 *et seq.*

⁴⁾ *Ibid.*, III, iii, 1 *et seq.*; and III, v, 1 *et seq.*

⁵⁾ *Ibid.*, III, vii, 90-91.

⁶⁾ *Ibid.*, III, vii, 86 *et seq.*

to them both"¹⁾—a scandalous state of affairs, not only because it implies actual bigamy but also because both have living husbands, and, even worse in the eyes of Elizabethans, this would put the "Half-blooded" Edmund on the throne of England.²⁾ But Edmund, though infamous, is not a coward; and, at the end he fights, and fights bravely for his life³⁾ As he dies, he admits his crimes, but offers no apology or excuse:

What you have charged me with, that have I done;
And more, much more, the time will bring it out⁴⁾

Only at the very moment of his death, he determines "some good . . . to do, Despite of mine own nature"⁵⁾; and he tries to save Cordelia from the death he has plotted for her; but he fails, and so his one good impulse goes for naught.

Edmund is the villain paramount in a tragedy of villains; and Shakespeare added to his sources to make these particularly shocking to the court of James I. Indeed, Edmund is the personified antithesis of all that was regarded as good in the state, in society and in religion. He is a younger son, and yet in his brother's life-time usurps his place, and rises almost to the very throne, the seat of God's Anointed. Yet worse, he is "base" born. Being a natural son, he takes "Nature" for his goddess⁶⁾, and so renounces both religion and the laws of human society. With unspeakable impudence, he even calls on the gods to "stand up for bastards".⁷⁾ He uses witchcraft⁸⁾ and astrology⁹⁾, and so allies himself with the devil and all his works. James I was especially horrified at witchcraft¹⁰⁾; and it was generally considered one of the worst of crimes. If the present writer is correct in believing that James himself is depicted in the play in the person of Albany—and James was titular Duke of

¹⁾ *Ibid.*, V, iii, 229.

²⁾ *Ibid.*, V, iii, 81.

³⁾ *Ibid.*, V, iii, 163.

⁴⁾ *Ibid.*, V, iii, 163-164.

⁵⁾ *Ibid.*, V, iii, 244-245.

⁶⁾ *Ibid.*, I, ii, 1

⁷⁾ *Ibid.*, I, ii, 22.

⁸⁾ *Ibid.*, II, i, 39.

⁹⁾ *Ibid.*, I, ii, 129.

¹⁰⁾ See the present writer. "Macbeth as a Compliment to James I", *Eng. St.*, LXXII, 207.

Albany—then Albany's horror at Edmund's duplicity¹⁾ is particularly significant; and Albany is especially outraged that the "Half-blooded" Edmund should become Regan's husband and so king²⁾ The tragedy is a picture of society in convulsions: the old King's unwarranted division of his realm precipitates the crisis³⁾, but its darkest developments and its most ghastly scene, the putting out of Gloucester's eyes, result from the machinations of the bastard Edmund.

Thersites in *Troilus and Cressida* accomplishes less evil than does Edmund; but he is even more despicable, for he has not even personal bravery to recommend him. He is generally recognized as the most foul-mouthed character in Shakespeare; and such actions as he does perform are not of much account; for, like Jaques and the Fool in *Lear*, he is a sort of cynical chorus to the play. Still further like his prototype in *Lear*, he is a professional jester⁴⁾, and, as such, is allowed to utter what scurrilities he will. Of this license, he takes the amplest advantage: wise old Nestor brands him as "A slave whose gall coins slanders like a mint"⁵⁾, and, with his usual nice reticence Thersites declares himself "a scurvy railing knave; a very filthy rogue"⁶⁾. He does not hesitate, furthermore, to announce his bastardy, "bastard begot, bastard instructed, bastard in mind, bastard in valour"⁷⁾. Even his patron Ajax, within the space of forty lines, calls him a "Dog", a "bitch-wolf's son", a "Toad-stool", a "Cobloaf" and a "whoreson cur"⁸⁾, to which Thersites trippingly replies that Ajax is a „mongrel beef-witted lord" and a "scurvy-valiant ass", whom he wishes had the "itch from head to foot", whereupon Ajax beats him. Such are the amenities of this very un-Homeric household. Even after Achilles and Patroclus enter, Thersites continues to rail, and declares that his master "wears his wit in his belly and his guts in his head"; and, when he departs with a final insult flung at the whole

¹⁾ *King Lear*, IV, ii, 92 et seq.

²⁾ *Ibid.*, V, iii, 81

³⁾ See the present writer, "The Occasion of *King Lear*", *Stud. Phil.*, XXXI, 7, et seq

⁴⁾ *Troilus and Cressida*, II, i, 63, 81, 84, III, iii, 51 et seq., and 235.

⁵⁾ *Ibid.*, I, iii, 193

⁶⁾ *Ibid.*, V, v, 27-28.

⁷⁾ *Ibid.*, V, vii, 17 et seq. He certainly shows little valor.

⁸⁾ *Ibid.*, II, i, 7 et passim.

company, Patroclus calls his going "A good riddence". His corrosive cynicism extends to the whole Trojan War: "all the argument is a cockold and a whore; a good quarrel to draw emulous factions and bleed to death upon"¹⁾; he wishes that "the whole camp" had "the Neopolitan bone-ache [syphilis]"²⁾; he mimics and mocks both Greek and Trojan heroes:

Now they are clapper-clawing one another, I'll go look on That dissembling abominable varlet, Diomed, has got that same scurvy dotting foolsh young knave's sleeve of Troy there in his helm I would fain see them meet, that that same young Trcj n ass, that loves the whore there, might send that Greekish whoremasterly villain, with the sleeve, back to the dissembling luxurious [immoral] drab, of a sleeveless errand O' the t'other side, the policy of those crafty swearing rascals, that stale old mouse-eaten dry cheese, Nestor, and that same dog-fox, Ulysses, is not proved worth a blackberry They set me up in policy that mongrel cur, Ajax, aganst that dog of a bad kind, Achilles now is the cur Ajax prouder than the cur Achilles, and will not arm today . ³⁾

He spares neither Agamemnon on the one hand⁴⁾ nor Menelaus on the other.⁵⁾ He even accuses Patroclus to his face of being "Achilles' male varlet"⁶⁾; and thereupon follows such a masterpiece of vituperative filth as could hardly be paralleled outside the Orient. Helen is a drab, and Cressida a slut⁷⁾; and the last we see of Thersites, he is calling out obscenities at Paris and Menelaus as they fight.⁸⁾ Here indeed is a bastard, quite different from Don John, but like him, without any redeeming feature.

The Elizabethans certainly did not look on illegitimate sons as attractive characters; and Shakespeare, in this as in other things, reflects the opinion of his age whether he really agreed with it, or found this complaisance necessary in his rôle of popular dramatist. Of his actual bastards, Caliban may be ruled out as beyond humanity, and Orleans and Margarelon as very minor characters; but Don John, Thersites, Oswald and above all the villainous Edmund, show a resemblance that seems

¹⁾ *Ibid*, II, iii, 68 *et seq*

²⁾ *Ibid*, II, iii, 1 *et seq*.

³⁾ *Ibid.*, V, iv, 1 *et seq*. Cf. III, iii, 244 *et seq*.

⁴⁾ *Ibid*, II, i, 1 *et seq*.

⁵⁾ *Ibid*, V, vii, 9 *et seq*. Cf. V, i, 60 *et seq*.

⁶⁾ *Ibid*, V, i, 14-16.

⁷⁾ *Ibid.*, V, ii, 74 and 111-112.

⁸⁾ *Ibid*, V, viii, 9 *et seq*.

to arise from their anomalous family status. Indeed, the great houses of Tudor England maintained in that society a tribal organization and a tribal point of view; and, in the strictly limited confines and closed corporations that made up English life, one must fit into a recognized place, or be an outcast. Thus probably in actual social fact, bastardy tended to produce these very traits of guile and cynicism that Shakespeare has portrayed; and in *King Lear*, Edgar, in summarizing the theme of the Gloucester plot, sets forth the social moral of bastardy:

The gods are just, and of our pleasant vices
Make instruments to plague us.
The dark and vicious place where thee he got
Lost him his eyes ¹⁾

¹⁾ *King Lear*, V, iii, 171 *et seq.*

Titus Andronicus.

Ein Vortrag bei der Bochumer Shakespeare-Woche
gehalten im Oktober 1937.

Von
Wolfgang Keller.

«Titus Andronicus» ist eine Tragödie, die uns zunächst durch ihre schauerliche Handlung befremdet: Mord, Verstummelung, Schändung, Menschenopfer und Abschlachten, ja zuletzt das greulichste Geschehen der griechischen Sage, jenes Mahl des Atreus, wo dem Vater die eigenen Kinder als Speise vorgesetzt werden — es will uns scheinen, als ob eine solche Fabel des «gentle Shakespeare», des lebenswürdigen, fein empfindenden Shakespeare nicht würdig sei. Und doch ist es, wenn wir ruhig überlegen, gerade das, was wir von dem jungen Schauspieler im kraftbegeisterten London der elisabethanischen Renaissance erwarten sollten. Von einem dramatischen Anfänger, der Marlowes blutige Eroberertragödie vom Skythenkaiser Tamburlaine oder das grausame, ebenfalls dem türkischen Kulturkreis angehörige Stück desselben Autors vom reichen Juden von Malta, und Kyds Wahnsinnstragödien von Hamlet und von Hieronymo als stärksten Ausdruck des Zeitgefühls bewunderte und auswendig deklamieren konnte. Er, Shakespeare, wollte es diesen Stücken gleichtun, die jeden Nachmittag in den Londoner Theatern von den Burgern und den Hofherren bejubelt und beklatscht wurden; er wollte sie übertreffen. Er suchte nach ähnlichen Motiven für eine Handlung, in die er ähnliche übersteigerte Charaktere hineinstellen konnte. Die Stärke des Ausdrucks gilt ihm, wie jenen Dramatikern, noch mehr als die Wahrheit. Sie sind alle Schüler des römischen Tragikers Seneca, dessen übertriebenes Pathos ihnen gerade als höchste Poesie erscheint. «Hercules furens» ist das Vorbild für die maßlosen,

bis zum Wahnsinn getriebenen Helden, die bei Marlowe als Übermenschen, bei Kyd als furchtbar Leidende erscheinen. Die ganze Tiefe menschlicher Grausamkeit aber wird bei Seneca im «Thyest» erreicht mit jenem schon erwähnten Schauernahl der Pelopssohne.¹⁾

Shakespeare hat sich damals, im Anfang der 90er Jahre, noch nicht durchgerungen zu einem eigenen dichterischen Stil, er ist noch Schuler, Nachahmer der anderen. Er beginnt erst an sich zu glauben. Er verwechselt noch Kraft mit Brutalität. Und er hat das Streben aller Anfänger, originell zu sein. Er meint, das Geniale liege in der selbständigen Erfindung der Fabel, so wie Kyd seine Hieronymo-Fabel selbst erfunden hatte. Er sieht noch nicht, daß hierin gerade Kyds Schwache lag, daß diese scheinbar originelle Fabel, die freilich in keiner Novelle so zu lesen stand, in Wirklichkeit einfach die Motive der Hamlet-Geschichte recht oberflächlich umgestellt und umgedreht hatte. Kyd war ja der Verfasser des Urhamlet, jenes ersten Hamlet-Dramas, das Shakespeare etwa ein Dutzend Jahre später umgearbeitet hat. Erst im «Romeo», wo ihm alle Einzelheiten der Geschichte fertig dargeboten wurden, erkannte Shakespeare, wo die Meisterschaft lag: nicht in der Erfindung, sondern in der Beseelung der Fabel, in der Vertiefung in die dritte Dimension und der Erfüllung mit der eigenen Dynamik. Das muß ihm schon aufgegangen sein, als er am «Titus Andronicus» schuf.²⁾

Zuerst stellte er sich sein Thema zusammen. Ein großer Feldherr sollte der Held sein, wie Tamburlaine. Aber hier zeigt sich schon der Unterschied gegen Marlowe. Marlowes Helden sind nur stark, von unbeugsamem Willen; Shakespeares Helden wollen aber gute, edle Menschen sein. Es war nicht leicht, beides zu vereinen. Edle Menschen fanden sich bei Kyd. So wird Shakespeares Heerführer edler als Tamburlaine, ja er führt den Ehren-

¹⁾ Atreus setzt dort seinem Bruder Thyest, der mit der Gattin des Atreus in Blutschande drei Kinder gezeugt hatte, deren Leichen als Speisen vor und zeigt dem unglücklichen Vater nachher zum Hohn die Köpfe und Glieder der Ermordeten Seneca, Thyestes 1030f. «Hercules furens» und «Thyestes» sind die beiden ersten und deshalb meistgelesenen Dramen in den alten Seneca-Ausgaben, z. B. ed. Lugd. Batav. 1587.

²⁾ Shakespeare gebraucht die griechische, nicht die lateinische Betonung: Andrónicus (Ἀνδρόνικος) 1, 1, 37, 148, 220; 1, 1, 456 u. ö.; ebenso Tāmora 1, 1, 139; 1, 1, 491, 2, 1, 1 u. a. nach Tómyris (Τόμυρις) 1 Hen. VI 2, 3, 6.

namen Pius, der Gute; und er sinkt viel tiefer ins Elend als Kyds Hieronymo, der Vater, der die Ermordung des Sohnes zu rachen hat und vor Schmerz halb wahnsinnig wird. In Shakespeares Tragodie sollte er gleich die Ermordung zweier Sohne und die Schandung der Tochter rachen. Ja es sollte eine doppelte Rache werden, wie in Kyds «Hieronymo»: «Rache und Wider-rache» überschreibt ein holländischer Bearbeiter des «Titus Andronicus» im 17. Jahrhundert, Jan Vos, (1641) das Stuck.¹⁾ Die endgültige Rache aber wird bei Shakespeare wieder übertrieben: es genügt nicht, daß am Ende außer dem Helden und seiner Tochter auch die Bosen erstochen werden — das Atreus-Mahl muß den Schluß bilden.

Ovid, den schon Chaucer nacherzählt hatte, lieferte ihm dafür das schaurige Beispiel in der Geschichte der Philomele, der Nachtigall. Philomele wird von ihrem Schwager, dem Thrakerkonig Tereus, vergewaltigt und, damit sie ihn nicht verraten könne, der Zunge beraubt. Sie webt aber mit geschickten Händen die Geschichte ihres Unglucks in einen Teppich und setzt so ihre Schwester Procne in Kenntnis von der Schandtät des Gatten. Diese sinnt auf furchtbare Rache: sie tötet ihr eigenes fünf-jähriges Sohnchen und setzt es dem nichtsahnenden König als Speise vor.²⁾

Das ist das Verbrechen und die Rache in Shakespeares Stuck. Aber es genügt ihm nicht. Er steigert das Motiv, indem er der unglücklichen Geschandeten auch noch die Hände abhacken läßt, so daß die Mitteilung des Verbrechens auf andere Weise gesucht werden muß. Solche Erschwerungen seiner Aufgabe hat Shakespeare gerne, bewußt oder unbewußt, vorgenommen und nicht immer glücklich gelöst.

Der junge Dramatiker kann sich nicht genug tun in dieser Übersteigerung des Furchtbaren. Das willige Werkzeug der Ver-

¹⁾ «Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak» der erste Racher ist Aaron, der zweite, der Widerracher, Titus.

²⁾ Ovid, Metam. 6, Fab. 9 u. 10. Chaucer hat in seiner für die deutsche Gemahlin seines Königs bestimmten Nacherzählung in der «Legende von den guten Frauen» diesen schauerlichen Schluß weggelassen. Dadurch wird Philomele, die bei Ovid dem Thereus am Schluß den abgeschnittenen Kopf seines Kindes auf den Tisch wirft, aller Wildheit entkleidet und zur reinen pathetischen Dulderin erhoben. So sieht Shakespeare dann seine Lavinia, obgleich sie im Anschluß an Ovid noch einen tätigen Anteil an der Rache nimmt.

brechen war im «Juden von Malta» ein Turkenklave Ithamore, den sich der Jude gekauft hatte, ein Ausbund von teuflischer Grausamkeit und Bosheit, wie man sie besonders den Mohren zuschrieb.¹⁾ Von einem solchen Sklaven muß Shakespeare eine Schauergeschichte gekannt haben, die in einer italienischen Novelle von Bandello vorlag: «Von der Grausamkeit eines Mohren.» Da war ein Sklave auf Mallorca rachedurstend wegen einer Bestrafung über Frau und Kinder seines abwesenden Herrn hergefallen, hatte die Frau vergewaltigt und war mit den Kindern auf einen Turm geflüchtet, wo er sich verschanzte. Auf die Bitte des Herrn, ihm doch die Kinder herauszugeben, versprach es der Mohr nur unter der Bedingung, daß der Herr sich die Nase abschneide. Als der verzweifelte Vater dies schließlich tat, warf der Sklave die beiden Kinder vom Turm herunter.²⁾

Solch grausame Stoffe liebte die Renaissance — die italienische noch mehr als die englische. Besonders die an Seneca geschulten Studenten der englischen Universitäten haben für ihre lateinischen Dramen, die bei den Universitätsfeiern zur Aufgeführtung kamen, oft solche Stoffe bearbeitet.³⁾ Shakespeare hat keine Universität besucht, aber er war diesen Kreisen nicht fremd. Die Tradition erzählt, daß der Dichter, wenn er von London nach Stratford ritt, regelmäßig in Oxford Station zu machen pflegte, bei der hübschen Kronenwirtin Mrs. Davenant. Es ist klar, daß er sich besonders für die dramatische Tätigkeit der Universitätsleute, Professoren und Studenten, interessierte, wenn er mit solchen in der Weinstube der Krone zusammentraf.

¹⁾ Ithamore selbst ist kein «blackamoore», kein Neger, sondern wohl ein weißer Sklave, vgl. Jew of M 2, 3, 130: «Geboren in Thrazien, aufgewachsen in Arabien» Aber der Klang des Namens ließ wohl leicht eine Verwechslung aufkommen. Sein Name ist biblisch, hebräisch: Ithamore ist einer der Söhne Aarons, 4 Mos. 26, 60. Vielleicht hat Shakespeare deshalb für seinen Sklaven den Namen Aaron gewählt.

²⁾ Vgl. E. Koeppel, Engl. Stud 16, 365, der schon auf die große, bis ins einzelne gehende Ähnlichkeit zwischen diesem Mohren und Aaron hingewiesen hat. Als englische Ballade ist die auch von Belleforest in seine «Histoires tragiques» aufgenommene Geschichte am 22. 7. 1570 bei der Buchhändlergilde angemeldet.

³⁾ Dieselbe Schauermär begnügt in Alabasters «Roxana», einer lateinischen Bearbeitung von Luigi Grotos «La Daida», 1591-2 von Studenten des Cambridger St. John's College aufgeführt. Vgl. meine Analyse in Churchill-Keller, Die lateinischen Universitätsdramen aus der Zeit der Königin Elisabeth, Sh.-Jb. 34, 275ff.

Bei solchem Anlaß könnte er ein lateinisches Universitätsdrama kennengelernt haben — sei es bei der Aufführung, sei es auch nur im Gespräch. Es ist eine Römertragödie, die uns in einer Oxforder Handschrift erhalten ist, über deren genaues Datum wir freilich im Ungewissen sind, von Antoninus Bassianus Caracalla.¹⁾

Dieses Drama lieferte Shakespeare die höchst wirkungsvolle Eröffnungsszene für sein Stück. Das römische Volk ist dort am Anfang versammelt²⁾, um die Kaiserkrönung der beiden Söhne des verstorbenen Kaisers Severus vorzunehmen. Die beiden Brüder Antoninus Bassianus und Geta lebten bisher in Feindschaft, und so fürchteten alle, daß offener Streit ausbrechen werde. Aber Antoninus Bassianus heuchelt zunächst Versöhnung. So kann die Kaiserinwitwe Julia die Beisetzung der Urne des Kaisers Severus vollziehen. Antoninus jedoch sinnt auf Mord an seinem Bruder und erschlägt ihn in den Armen der unglücklichen Mutter.

Auf gleiche Weise eröffnet Shakespeare seine römische Tragödie. Als solche wird «Titus Andronicus» in den ältesten Ausgaben ausdrücklich bezeichnet. Auch hier ist das römische Volk in der Eingangsszene versammelt, um den Streit zweier Brüder, der Söhne des verstorbenen Kaisers, um die Krone zu schlichten: Saturninus und Bassianus heißen sie — der letztere Name ist auch der des Kaisersohns in dem lateinischen Universitätsdrama. Auch bei Shakespeare ist die Aussöhnung der Brüder nur scheinbar. Auch bei ihm wird die Beisetzung des Toten im Grabmal nach der Schlachtung des Streits vollzogen.

Es ist immer höchst aufschlußreich, die Herkunft von Shakespeares Namen zu untersuchen. Den Namen Bassianus hat er vermutlich aus dem Caracalla-Drama genommen, aber Bassianus ist bei ihm der jüngere und gute Bruder — er hat die Rollen vertauscht. In der Geschichte wie im Drama heißt der tugendhafte Bruder des Caracalla aber Geta, d. h. der Gete oder der Gote.³⁾ Denn mit den Geten, bei denen Ovid, wie jeder Schul-

¹⁾ Analyse von G. B. Churchill, Sh.-Jb. 34, 264ff. Leider hat F. Boas in seinem lehrreichen Buch «University Drama in the Tudor Age» das Stück nicht erwähnt.

²⁾ Der Vorgang spielte sich 211 auf dem Forum von Eboracum (York) ab. Septimius Severus war in Britannien gestorben.

³⁾ Septimius Geta wurde von seinem Bruder Caracalla 212 zu Rom ermordet.

Goten paktiert, ja die gefangene Gotenkonigin zur Gemahlin wählt und als Feind des Titus Andronicus auftritt.¹⁾

Antike Schriftsteller haben schon die Geten mit den alten Massageten aus der Cyrus-Geschichte gleichgesetzt, deren Königin Tomyris, wie Shakespeare im 1. Teil «Heinrichs VI.» (2, 3, 6) zitiert, den Tod ihres Sohnes an Cyrus rachte, indem sie ihm den Kopf abschlug und ihn in einen Schlauch mit Blut steckte. Sie nimmt Shakespeare in seine Tragodie auf: jetzt führt eine Königin Tamora — kein König — die Goten im Kampf gegen Rom, und sie racht den Tod ihres Sohnes an Titus. Daß der Sohn als Suhnopfer für die Gefallenen geschlachtet wird²⁾, ist wieder ein neuer Zug furchtbarer Grausamkeit, den der junge Shakespeare gerne für sein Stück verwendet. Jedoch es gab in der späteren Geschichte noch einmal eine Königin ähnlichen Namens in diesen östlichen Ländern, die der Renaissance ebenso wie der Antike unter dem unbestimmten Sammelnamen Scythia mehr unbekannt als bekannt waren. Das ist die Königin Thamar von Georgien, die dieses Reich um 1200 beherrschte.³⁾ Ihr Charakter war allerdings ganz anders als der von Shakespeares Tamora: sie hatte nichts von der asiatischen Grausamkeit ihres Landsmannes Stalin, des heutigen Diktators der Sowjet-Union.

¹⁾ Es gab auch zwei römische Kaiser des Namens Saturninus, der eine als Gegenkaiser des Probus, der andere des Gallienus bekannt. Nur der Umstand, daß beide als Gegenkaiser auftraten und von der Überlieferung als Tyrannen charakterisiert werden, stellt sie mit Caracalla und Shakespeares Saturninus in Parallele. Ein dritter, Flavius Saturninus, tat sich im Gotenkrieg des Kaisers Valens hervor (378—388). Er bewog als Unterhändler die Goten zum Friedensschluß. S. Pauly-Wissowa, Reallexikon des klassischen Altertums s. v.

²⁾ In Herodots Erzählung war er einer tückischen Kriegslust des Cyrus zum Opfer gefallen.

³⁾ Der hebraische Name Thamar begegnet zweimal im Alten Testament. Gen 38 heißt so die Schwiegertochter des Judas, der mit ihr ein Zwillingpaar Pharas und Sara zeugt; 2 Sam. 13 die Tochter Davids, die von ihrem Halbbruder Amnon vergewaltigt und dann an ihm von Absalom gerächt wurde. Der Charakter von Shakespeares Tamora konnte auch durch die Erinnerung an diese beiden jüdischen Frauen beeinflusst worden sein. Die gleichnamige Königin von Georgien (1184—1212?) war die große Tochter eines großen Vaters, Georgs III., und eine wegen ihrer Tugenden wie wegen ihrer Staatskunst verehrte Herrscherin. Es ist vielleicht bemerkenswert, daß sie in der russischen Überlieferung wie Shakespeares Gotenkonigin Tamora heißt.

Aber ihre Figur fuhr in den byzantinischen Kulturkreis. Andronicus, wie Shakespeare seinen Helden nennt, ist ja gar kein römischer, sondern ein griechischer Name. Er begegnet uns als Name des Kaisers Andronikos Komnenos von Ostrom (1183-85, also eines Zeitgenossen und Freundes jener Königin Thamar von Georgien), eines mächtigen und grausamen Feldherrn und Usurpators, der nach dem Tode des Kaisers Manuel mit einem großen Heer nach Konstantinopel gekommen war und den schwachen Sohn des Kaisers, zu dessen Mitregent er sich machte, bald um Thron und Leben gebracht hatte. Mit teuflischer Grausamkeit wutete er gegen seine Feinde. Schließlich aber fiel er doch in deren Gewalt, so daß die gleiche Grausamkeit jetzt ihn selbst traf. Sie rauchten sein weißes Haar aus, schlugen ihm die Zähne ein, hackten ihm die rechte Hand ab, bevor sie ihn auf einem blinden Kamel, vom Mob gequält und mit Kot beworfen, durch die Straßen Konstantinopels zum Tode führten.¹⁾ Shakespeare hat sicher etwas von diesem Kaiser gehört, wenn wir auch nicht sagen können, wie die Kunde zu ihm gedrungen war. Daß man sich auch in England für Andronicus Comnenus interessierte, geht daraus hervor, daß wir aus dem 17. Jahrhundert mindestens drei Dramen, eines in lateinischer und zwei in englischer Sprache²⁾, und außerdem eine Lebensbeschreibung von Thomas Fuller in zweifacher Ausführung haben.³⁾ Aber das

¹⁾ T Fuller's Life of Andronicus VI, 1. — Durch die Unfähigkeit seines Gegners und Nachfolgers Isaac Angelos erschien die tatkräftige Regierung des Andronikos I., dessen Grausamkeit sich nur gegen die fürstliche Familie und den Feudaladel gerichtet hatte, der späteren Generation in günstigerem Licht. Eine Tradition, die in ihm nur den großen Feldherrn und weisen Herrscher sah, der als Opfer der Grausamkeit seiner Feinde fiel, wäre nicht unmöglich. Vgl. W. Döbelius, Zur Stoffgeschichte des Titus Andronicus, Sh.-Jb. 48, 1 ff.

²⁾ Über das lateinische Drama «Andronicus Comnenus» (früherer Titel «Alexius Imperator»), Original-Hs. im Sammel-Ms. Sloane 1787, s. meine Notiz in Churchill-Keller, Die lateinischen Universitätsdramen unter Königin Elisabeth, Sh.-Jb. 34, 256. Ich habe damals die Hs. und das Drama 17 Jh. datiert. John Wilson schrieb eine englische Tragödie «Andronicus Comnenius» (1664) Vgl. A. W. Ward, English Dramatic Literature III, 339: «The theme seems to have been treated (in 1661) by another dramatist before Wilson.» Vgl. auch ibid. II, 58. John Wilson, Dramatic Works ed. Maidment and Logan (1874) p. 111 f.

³⁾ The Holy State and the Profane State by Thomas Fuller, ed. by James Nichols, new ed. 1841 Chapter XVIII (p. 400 ff.).



Zweite Bochumer Shakespeare-Woche 1937
Titus Andronicus: Heidi Kuhlmann als Lavinia

Goten und ihre drei Söhne als Gefangene mit sich führend.¹⁾ Er will zunächst die Leichen seiner gefallenen Söhne im Grabmal der Andronici beisetzen. Shakespeare hat die Eingangsszene des Caracalla-Dramas vor Augen, wo die Kaiserin Julia die Asche ihres Gemahls beisetzen will, aber durch den Streit der Söhne noch daran gehindert wird.

Nun begründet Shakespeare die erste Rache. Um die Schatten der Toten zu besänftigen, soll der älteste Sohn der gefangenen Gotenkonigin als Opfer geschlachtet werden. Trotz der ergreifenden Bitten der Tamora wird Alarbus zur Opferung abgeführt. Dies muß Rachegeanken bei den Goten erwecken. Tamora ist jetzt in die Situation der Massagetenkonigin Tomyris gedrängt, die den Tod des Sohnes an Cyrus rachte. Ihre Söhne raten ihr aber wie Hecuba nach dem Falle Trojas ihre Feinde durch scheinbare Freundlichkeit in Sicherheit zu wiegen, um sie dann zu vernichten. Titus ist so erfüllt von dem Bewußtsein seines Siegerrechts, daß er keinen Grund sieht, die alte Sitte der Opferung des edelsten Gefangenen zu hindern. Ob Shakespeare selbst dies billigt, geht aus dem Stück nicht ohne weiteres hervor. Aber sein Festhalten an der hergebrachten Sitte wird dem Titus zum Verhängnis, als er jetzt den Streit der beiden Kaisersöhne, ohne auf die Verschiedenheit der Charaktere zu achten, zugunsten des älteren, Saturninus, entscheidet. Saturninus, dem Caracalla im lateinischen Drama entsprechend, ist ein boshafter, heimtückischer Charakter. Bezeichnend ist, daß er sich (im 4. Akt, 4. Szene, 75) als Kaiser in Verkleidung in die Stadt schleicht, um die Stimmung des Volkes auszuspähen: Shakespeare hat ihn sehr gut und folgerichtig von Anfang an gezeichnet. Es genügt Saturninus nicht, daß Bassianus durch den Urteilspruch des Titus vom Kaiserthron ausgeschlossen ist. Obwohl ihm bekannt sein muß, daß Bassianus mit Lavinia, der Tochter des Titus, verlobt ist, begehrt er sie vom Vater zur Gemahlin. Und Titus, der eben aus fernem Lande wiederkehrend, nicht viel von der Liebe zwischen Lavinia und Bassia-

¹⁾ Wegen der Ähnlichkeit der Szenerie darf auf eine Stelle bei Niketas (Manuel, lib. V) hingewiesen werden, wo der Imperator Manuel mit seinem siegreichen Feldherrn Andronicus nach dem Krieg gegen die Ungarn im Triumph in die Hauptstadt zurückkehrt in «magnum templum» (bei Shakespeare das Pantheon) und das «Palatium».

nus zu wissen scheint, spricht sie ohne weiteres dem Kaiser zu.¹⁾ Lavinia fugt sich. Aber die jüngere Generation, die Brüder der Lavinia, wehren sich gegen solche altväterliche Gewaltherrschaft und verteidigen Bassianus. Da ersticht Titus im höchsten Zorn den eigenen Sohn Mutius, der ihm entgegenzutreten wagte. Noch ist er in Shakespeares Vorstellung der große, starke Eroberer, der Genosse des Skythenkaisers Tamburlaine, der bei Marlowe die gleiche Tat an seinem unwürdigen Sohn verübt hatte. Auch dort hatte der Vater dem untuchtigen Sohn sogar ein ehrliches Soldatengrab verweigert. Dasselbe versucht Titus Andronicus. Aber Mutius war kein Unwürdiger wie jener Sohn Tamburlaines, sondern dem Vater ähnlich, ebenso wie die anderen Söhne, die sich durch Titus nicht einschuchtern lassen und in durchaus ehrerbietiger Form ihren Willen gegen den Vater durchsetzen. Mutius, den des Vaters Zorn getötet hatte, wird im Grabmal der Andronici beigesetzt. Des Dichters Sympathie steht auf Seiten der Söhne. Titus hat sich durch sein starres Festhalten an der Vater Sitte, ohne die Frage nach Gut und Böse aufzuwerfen, schuldig gemacht. Shakespeare trennt sich hier von Marlowe. Aber auch im Drama findet ein Frontwechsel statt. Titus ist nicht mehr der Gewaltmensch, er ist der Gute, Pius, der sich nur noch in der Abwehrstellung gegen die Angriffe ruchloser Feinde befindet.²⁾

Sogleich muß er, der schwer unter der Niederlage im Streit mit seinen Söhnen leidet, eine wirkliche tiefe Krankheit erfahren. Saturninus hat sich in die Schönheit der gefangenen Gotenkonigin verliebt. Er weist jetzt Lavinia, die er ja gar nicht liebte, sondern nur aus Bosheit seinem Bruder Bassianus wegnehmen wollte, in beleidigenden Worten zurück und wählt die im Triumph als Gefangene aufgeführte Tamora, dem Titus zum doppelten Hohn, zur Gemahlin. Daß der Sieger um die Gefangene freit, war öfter vorgekommen: Marlowes Tamburlaine nimmt auf dem Schlachtfeld Zenocrate, die Tochter des besiegten und erschlagenen Sultans von Ägypten, zur Gattin — eine vielbe-

¹⁾ Eine Parallele findet sich in der Zeit des Andronicus Comnenus: Kaiser Manuel nimmt seinem Schwiegersohn Alexas, damit nicht dieser, sondern nur sein eigener Sohn sein Nachfolger werden könne, einfach die Gattin, seine Tochter Maria, wieder ab. (Niketas, Manuel lib. V)

²⁾ Shakespeares Held war nie ein schauerlicher, blutiger Übermensch, wie Dibelius, Sh.-Jb. 48, 4, sonderbarerweise behauptet hat.

wunderte Szene, die für Shakespeare das Vorbild der Werbung Richards III. um Anna an der Bahre ihres ermordeten Schwiegervaters abgegeben hat.¹⁾ Hier aber warb nicht der siegreiche Feldherr, sondern der zu Hause gebliebene junge Kaiser um die fremde Königin, die Mutter mannbarer Söhne. Alles ist pervers: Tamora verspricht ihrem jungen Gatten «seiner Jugend Pflegerin und Mutter» zu sein. Titus wird durch die Verbindung nicht nur um seinen Triumph gebracht, er kommt vielmehr jetzt selbst unter die Gewalt der von ihm besiegten Feinde. Er glaubt noch, die Gotenkönigin werde ihm als letztem Veranlasser ihres Aufstiegs dankbar sein, und denkt nicht daran, daß sie seine Todfeindin sein muß. Denn auch sie hat die Pflicht der Rache für ihren Sohn. Nur um diese Rache ganz auskosten zu können, verstellt sie sich zunächst und heuchelt Freundschaft und Vergebung für Titus und seine Söhne. Aber ihr Entschluß steht fest: die ganzen Androniker zu vernichten.

So hat Shakespeare seine Exposition, den ersten Akt nach Senecas Schema gefüllt. Senecas racheheischenden Geist, den Kyd noch für unentbehrlich gehalten hatte, so daß er sogar noch in Shakespeares «Hamlet» erscheint, ließ er weg — vielleicht im Anschluß an das Caracalla-Drama oder an Marlowes Tragodien. Aber das Thema der Rache ist gestellt, der Bogen ist gespannt. Titus steht der bitteren Gegnerschaft des Kaisers gegenüber und der Todfeindschaft der neuen Kaiserin und ihrer zwei jüngeren Söhne Chiron und Demetrius. Noch glaubt Titus an die scheinbare Versöhnung, aber wir wissen durch die heimlichen Worte der Tamora, daß alles Heuchelei ist.

Der zweite Akt kann die Rache der Tamora bringen. Ihr Werkzeug ist Aaron, der Mohr.²⁾ Die Grausamkeit der Mohren war sprichwörtlich. Die schwarze Hautfarbe war ein Beweis schwarzer, boshafter und grausamer Seelenverfassung. Deshalb

¹⁾ Schon die Werbung des Grafen Suffolk um Margareta von Neapel auf dem Schlachtfeld am Schluß des 1. Teils von «Heinrich VI.» (wobei Suffolk nicht für sich selbst, sondern für seinen minderjährigen König werben soll) steht unter dem Einfluß der Werbeszene Tamburlaine — Zenocrate.

²⁾ Auch bei Niketas begegnet ein Aaron: Isaac Aaron, «homo malificus et propensus ad scelera», unter Manuel, wird nach vielen Verbrechen der Magie angeklagt, geblendet und verstümmelt: «(imperator ei) et visum et omnes facultates eripit».

erscheint der Mohr gerne als der teuflische Schurke im elisabethanischen Drama. Auch Shakespeare glaubt an diese primitive Rassenlehre: erst die Geschichte von Othello, wo der Mohr zwar auch noch wild und grausam in seiner Wut gezeichnet ist, aber doch ehrlich und treu, während Jago, der Schurke aus Anlage und bloßer Freude an der Schurkerei, ein Vertreter der weißen Rasse ist, lehrt ihn, daß Verbrechertum nicht an die Hautfarbe gebunden ist. Shakespeares Vorbild für diese Figur war ja Marlowes Turkenklave Ithamore aus dem «Juden von Malta» und vor allem der Sklave aus der Novelle von der Rache des Mohren. Daß sich ein Mohr im Gotenheer befindet, ist nicht so erstaunlich, wenn wir bedenken, daß die Goten in einem unbestimmten Lande des Ostens wohnen, anscheinend in Scythia, dem Lande Tamburlaines.¹⁾ Aaron ist zwar Sklave, aber als Geliebter der Kaiserin der Machtigste im Reiche. Dibelius hat auf einen historischen Gegner des Andronicus Comnenus hingewiesen, Protosebastos, der der Geliebte der Kaiserin Maria Xenia, der Hauptgegnerin des Andronicus gewesen sein soll. Dieser Aaron hält im Kernteil des Dramas die Fäden der Handlung. In Selbstgesprächen, die an die primitive Technik des mittelalterlichen Dramas erinnern, deutet er uns seine teuflischen Pläne an. Er hofft zwar durch Tamoras Erhöhung selbst das Höchste zu erreichen, aber er benutzt seine Macht nur zur Schurkerei.

Zunächst gilt es Titus zu vernichten, und schon zeigt sich ein Weg. Die beiden Söhne der Kaiserin streiten sich, als ob es sich um herrenloses Wild handle, wem von ihnen Lavinia als Beute zufallen solle. Sie werden das dumme, gierig-grausame Werkzeug sein für Aarons verruchte Bosheit. Der Mohr hetzt alle beide auf die unglückliche Lavinia.

Nun folgen die Angriffe gegen Titus Schlag auf Schlag. Das Motiv, das sie leiten sollte, die Rache für die Opferung des Alarbus, wird nur noch einmal (2, 3, 164) erwähnt. Nur noch die sadistische Bosheit des Mohren und seiner Herrin und die brutale Sexualität und Grausamkeit ihrer Söhne brechen auf den bedauernswerten alten Titus ein, der immer noch an göttliche und menschliche Gerechtigkeit glaubt. Bei der Jagd wird Bassianus

¹⁾ Aarons Freund und Landsmann Muhteus, der an den Muly Mahamet der «Battle of Alcazar» erinnert, trägt also einen «echten» Maurennamen.

nach einem vom Zaun gebrochenen Streit mit Tamora von deren Söhnen ermordet, die arme Lavinia geschändet, die zwei jüngeren Söhne des Titus in die Mordgrube gelockt und als Mörder festgenommen, und Lavinia der Zunge und der Hande beraubt, damit das Verbrechen nicht verraten werden könne.

Der dritte Akt als Mittelpunkt der tragischen Dynamik zeigt Titus in der dunkelsten Tiefe des Elends. Die beiden falschlich beschuldigten Söhne werden zum Tode geführt: der Älteste, Lucius, der sie mit dem Schwerte verteidigen wollte, wird auf immer aus Rom verbannt; die verstummelte Lavinia, ein Bild namenlosen Jammers, kann dem Vater nicht sagen, was ihr geschehen ist; dieser laßt sich, weil Aaron unter solcher Bedingung die Rückgabe der Söhne versprochen hatte, die Hand abhauen, nur um sich wegen seiner Gutgläubigkeit von dem Mohren verhöhnt zu sehen. Das ist Kyds unglücklicher alter Marschall Hieronymo, den hier die grauenhafte Rache des Mohren aus der italienischen Novelle getroffen hat. Und Titus erleidet auch das Schicksal jenes dem Hamlet nachgebildeten Helden von Kyd: er wird aus Schmerz wahnsinnig. Daß der Mensch, wenn ihm furchtbares Leid widerfahren ist, wahnsinnig werden kann, weiß Shakespeare aus der Geschichte der Königin Hecuba von Troja.¹⁾ Das hat Titus selbst seinem kleinen Enkel Lucius gelehrt, wie dieser in der eigentümlichen Szene (3, 2) berichtet, wo ihm Lavinia nachläuft, um seinen Ovid zu bekommen.

Mit jugendlichem Überschwang hat Shakespeare alles körperliche und seelische Unglück auf Titus gehauft, so daß er zusammenbrechen mußte. Jetzt wird die Tragodie zu einer Vorstudie für Shakespeares tiefstes Werk: den «Hamlet». Aber wir dürfen nicht vergessen, daß «Titus Andronicus» ja eigentlich ein dramatischer Abkommling von «Hamlet» in seiner ersten Fassung ist.²⁾ Das Stück von Hamlet, das wir heute nur noch in der Neubearbeitung Shakespeares kennen, war diesem vom Anfang seiner schauspielerischen Laufbahn an vertraut. Daraus hatte Kyd selbst die Gestalt des alten Hieronymo abgeleitet, die Shakespeare im «Titus Andronicus» vorschweben mußte: ein Vater, der den Mord seines Sohnes zu rächen hat. Auch der alte

¹⁾ Nach Ovid, Metam. XIII 525ff.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz «Hamlets wunderliches Wesen» in der Zeitschrift Die Neueren Sprachen 45 (1937), 1ff.

Marschall erduldet den furchtbaren Schmerz Hamlets, der den Menschen dem Wahnsinn nahebringt. So wird auch des Titus Geist verwirrt, als seine Leiden alles menschliche Maß überstiegen haben. Er redet in seiner Verzweiflung die Steine an, die weicherziger seien als die Richter seiner unglücklichen Sohne (3, 1, 33). Er kann nicht an die Wirklichkeit glauben und fragt: «Wann endet dieser furchterliche Schlaf?» Ja, er lacht laut auf, weil ihm keine Träne zum Weinen geblieben sei. Eine besondere Szene hat Shakespeare erfunden (3, 2), die die Tollheit des Titus zeigen soll. Aber sie ist in den frühen Quartausgaben weggelassen, vielleicht weil Shakespeare sie bei der Aufführung, die doch Streichungen verlangte, gerne opferte. Da sitzen Titus, sein Bruder Marcus und der kleine Lucius, sowie die verstummelte Lavinia gut bürgerlich beim Mahle, und Marcus schlägt mit dem Messer eine Fliege tot. Titus macht ihm heftige Vorwürfe, weil er die harmlose kleine Fliege gemordet habe, stimmt ihm aber sofort bei, als er sagt, die schwarze Fliege habe dem Mohren gleichgesehen. «Marcus, ich darf allein im Wahnsinn sprechen», erklärt Titus. In Wirklichkeit denkt Titus schon in 3, 2 daran, die Rache in ihrer Hohle aufzusuchen, und sobald er Gewißheit über die Verüber des Verbrechens hat, ist sein Wahnsinn wie bei Hamlet und Hieronymo bewußte Verstellung. Die Feinde wie die Freunde glauben noch an diesen Wahnsinn, der Held selbst spürt ihn, aber er läßt sich doch nicht von ihm beherrschen, sondern nutzt ihn zur Rache. In der Novelle von Amleth, aus der Kyd und indirekt auch Shakespeare den Stoff für ihre Hamlet-Dramen schöpften, ist nur der verstellte Wahnsinn des Helden geschildert. Durch ihn ist er in den Augen seiner Umgebung ungefährlich geworden und kann seine Rache ruhig vorbereiten. Es ist das große Verdienst von Kyd — allerdings im Anschluß an Senecas «Hercules furens» —, die dramatische Wirkung des Wahnsinns, der von überwältigendem Schmerz erzeugt ist, erkannt zu haben, und Shakespeare folgte ihm darin. Sowohl im «Titus Andronicus» wie im «Hamlet» ist es schwer, den wirklichen vom verstellten Wahnsinn zu unterscheiden. Im «König Lear», in seinem reifsten Werk, hat Shakespeare nur noch den echten schmerzgeborenen Wahnsinn in allen tragischen Schattierungen beibehalten.

Der Bruder des Titus, Marcus, läßt sich durch den verstellten Wahnsinn ebenso täuschen wie Horatio und die anderen Freunde

Hamlets am Schluß der Geisterszene. Vom 4. Akt an sinnt Titus unter dem Deckmantel des Irrsinns auf Rache. Ein offener Versuch des Vorgehens gegen die hochgestellten Schurken wurde scheitern. Als Marcus nach Art des älteren Brutus, wie es Shakespeare nachher in seiner Lucretia-Dichtung dargestellt hat, niederkniet und Rache schwört, meint Titus, daß ein anderer, heimlicherer Weg gefunden werden müsse. «Wenn ihr die beiden Barenjungen jagt, weckt ihr die Alte, die euch sogleich wittern wird. Sie ist mit dem Lowen im Bunde, dem Kaiser.» Der Racher muß sich verstellen. Ein eigentümlicher Zug, der auf den Hamlet der Novelle zurückgeht, der sich aber sowohl bei Hieronymo wie bei Titus findet, ist nun, daß der Racher seine Narrenfreiheit, wenn wir so sagen dürfen, benutzt, um den Schuldigen geistreich verblumt die Wahrheit zu sagen. Das tut er (Hamlet zunächst) aus reiner Freude am witzigen Spiel, obwohl er dadurch seine Feinde argwohnisch macht und seine Rache gefährdet. So schickt Titus eine «tolle Botschaft» an die Söhne der Kaiserin, die Waffen mit Sprüchen, die eine Anklage gegen die Mörder enthalten. Das ist von dem jungen Schauspieler-Dichter, der keine Universität besucht hat und doch so gerne seine gelehrte Bildung zeigen mochte, höchst geistreich und gelehrt ausgedacht. Der Zettel enthält den horazischen Vers

«Integer vitae scelerisque purus,
Non eget Mauris jaculis . . .»,

d. h. «Wer unschuldig ist und kein Frevler, braucht nicht die Geschosse des Mohren», um anzudeuten, daß der Mohr ihr Helfer war. Aaron versteht das auch sofort und hat Gefallen an dem Witz, an dem auch die Kaiserin wohl Geschmack fand. Aber die beiden Verbrecher in ihrer brutalen Dummheit merken nichts.

Dann läßt Titus als zweite Wahnsinnstat (4, 3) Pfeile mit Beschwerden an die Gotter abschießen, wie es nach der Geschichte Andronicus Comnenus ähnlich getan haben soll. Doch auch Tamburlaine wendet sich in titanischer Hybris zornig auflehnd gegen den Himmel, und Titus hat hier wieder etwas von der Kraft und Entschlossenheit des Marloweschen Weltbeherrschers. Aber diese Pfeile mit Anklagen an die einzelnen Gotter, die im Hof des Kaiserpalastes niederfallen, müssen den äußersten Zorn des Saturninus erregen. Er mißtraut der Echtheit

von Titus' Wahnsinn. Er ist überhaupt mißtrauischer als die sonst so kluge Tamora, die sich tauschen läßt.

Die Wahnsinnszenen des 4. Akts werden unterbrochen durch eine derb-realistische Szene, wo das neugeborene schwarze Bastardkind der Kaiserin dem Mohrenvater gebracht wird. Man hat einen sympathischen Zug darin gesehen, daß dieser unmenschlich grausame Teufel doch eine menschlich-vaterliche Freude an seinem neugeborenen Sohn zeige. Ob das ganz im Sinne Shakespeares ist, scheint mir zweifelhaft. Es ist ein realistischer Zug: Shakespeare ist ein zu guter Beobachter alles Natürlichen, um nicht zu wissen, wie stark solche vaterliche Regungen des Stolzes als bloße Ausdehnung egoistischer Triebe auch beim rohesten Menschen sind — ohne daß wir ihm deshalb Sympathie schulden. Shakespeare hat diesem professionellen Schurken, dessen einziger Lebenszweck die Bosheit zu sein scheint, sonst nicht viel psychologische Kunst zugewandt. In seinen Monologen und vor Anderen enthüllt er sein Inneres mit einer primitiven Objektivität.

Ganz eigentümlich ist nun im 5. Akt die Herbeiführung der Rache — es handelt sich nur noch um die Gegenrache — durch einen Aufzug im Schauspiel. Shakespeare steht hier wieder unter dem Zwang seiner Vorbilder. Sowohl der Urhamlet wie die Hieronymo-Tragödie zeigen dasselbe Mittel zur Lösung des Knotens, das in Shakespeares späterem Hamlet-Drama allerdings nur zur Entlarvung des Verbrechers dient, während die eigentlich katastrophale Szene, Hamlets Zweikampf mit Laertes, davon losgelöst ist. Das dürfte schon im Urhamlet ähnlich gewesen sein, denn auch der «Titus Andronicus» zerlegt die Katastrophe in zwei getrennte Szenen: den Aufzug der Maskierten mit der Abschlachtungen der Söhne der Tamora und das Pelopidenmahl mit der Tötung der Kaiserin und des Kaisers. Tamora, die fest an den Wahnsinn des Titus glaubt, hat sich selbst als «Rache», ihre beiden Söhne als «Mord» und «Schandung» verkleidet, um so auf den vom Wahnsinn ergriffenen Titus einen Eindruck zu machen, der seinen Geist ganz verwirrt, so daß die Racheplane, die er schmiedet, zunichte werden. Denn daß Titus mit seinem Bruder und dem letzten seiner Söhne auf Rache sinnt, ist auch dem Kaiser und der Kaiserin klar. Steht doch Lucius schon mit einem Gotenheer drohend vor den Mauern Roms. Shakespeare vergleicht ihn mit Coriolan, der mit den Volskern

gegen Rom zog — er sieht keine Schuld des von der undankbaren Vaterstadt Verbannten darin, was immerhin für seine Beurteilung Coriolans zu denken gibt.

Für uns hat der Aufzug der drei als Allegorien Verkleideten vor Titus' Haus etwas sehr Fremdartiges. Aber wir müssen bedenken, daß durch solche allegorische Figuren das volkstümliche wie das gelehrte Drama in Shakespeares Jugend Furcht und Schrecken unter den Zuschauern zu erregen wußte. Man sah die Sünde, die Heuchelei, die Grausamkeit, die Vollerei in leibhaftiger Gestalt über die Bretter gehen. Deshalb sind solche Allegorien auch in des Titus Augen zunächst nichts Unmögliches. Aber Titus ist nicht toll, wie die Kaiserin glaubt. Er ist zwar melancholisch, aber er beobachtet alles um ihn herum ebenso scharf wie Hamlet und vergißt seine Rache nicht. So geht Tamora in die Falle, die sie dem alten Titus stellen will, und ihre Söhne sind die blutigen Opfer. Kalt werden sie beide wie Vieh abgeschlachtet, wobei Lavinia mit ihren Stumpfen die Schale halt, um ihr Blut aufzufangen. Wer an Aubreys Erzählungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts über Shakespeares Jugend glaubt, mag hier eine Bestätigung finden, daß er sich im Geschäft seines Vaters als Schlachter betätigt habe.

Dem jungen Schauspieler-Dichter ist es aber hauptsächlich um Bühnenbilder von stärkster Wirkung und Einpragsamkeit zu tun, und das hat er hier unzweifelhaft erreicht. Daß ihn dabei nicht immer ein gelauterter Geschmack, sondern nur ein gewisses Streben nach Grausen leitet, zeigt jene frühere Aufforderung des Titus an seinen Bruder und seine Tochter, als ihm die Köpfe seiner Söhne und die eigene abgeschlagene Hand zurückgebracht wurden. Er selbst und sein Bruder wollen jeder einen der Köpfe in die Hand nehmen (Titus hat ja nur noch eine), während in der Mitte die verstummelte Lavinia die abgeschlagene Hand ihres Vaters mit den Zähnen faßt. Ein schauerliches Bild, zu kraß für unser ästhetisches Empfinden, aber eines, daß gewiß jedem elisabethanischen Theaterbesucher im Gedächtnis haften blieb.

Den Schluß der Rache bildet dann das greuliche Mahl des Tereus aus Ovids Philomele-Erzählung oder des Thyest aus der Seneca-Tragödie, wo Titus der nichts ahnenden Kaiserin die gebackenen Köpfe ihrer eigenen Söhne als Speise vorsetzt, und ein großes Gemetzel, bei dem Kaiser und Kaiserin, Lavinia und

Titus selbst erstochen werden, die Tragodie zum Abschluß bringt. Marcus, der Tribun, kann jetzt den einzig überlebenden Sohn des Titus, Lucius, zum Kaiser von Rom ausrufen: es ist der Schluß, der fast alle Trauerspiele Shakespeares nach furchtbarstem Schrecken mit einem hoffnungsvollen Ausblick auf eine bessere Zukunft ausgehen läßt. Denn Shakespeare ist Optimist — auch im «Hamlet», im «Macbeth» und im «Lear» —, er hat den Glauben an die Menschheit, an den Sieg des Guten in der Welt nie verloren.

Shakespeare hat wie in seinen anderen ernstesten Dramen keinen Zweifel gelassen über seine ethische Stellung. Die Charaktere zerfallen deutlich in eine gute und eine böse Gruppe. Seine ganze Sympathie gehört den Andronici: Marcus und Lucius sagen uns auch die Meinung des Dichters. Für die anderen ist soviel wie nichts Gutes übriggeblieben: die Goten sind treulose, brutale Barbaren — erst am Schluß, wo sie den Anhang des Lucius gegen Rom bilden, sieht sie Shakespeare in anderem Licht. Da hat sich das Heer vom Herrscherhaus, von Tamora und ihren Söhnen, vor allem von ihrem bösen Geist, dem Mohren Aaron, getrennt. Die im Anfang um die Würde streitenden Kaisersöhne sind ja schon im Vorbild, dem Caracalla-Drama ethische Gegensätze. Leider hat sich Shakespeare durch seine Übersteigerung des Grauens selbst einer ruhrenden Gestalt beraubt, die eine Ophelia werden konnte. Die so furchtbar verstummelte Lavinia ist zu einer wenn auch ergreifenden Statistenrolle herabgesunken.¹⁾ Am meisten hat sich Shakespeare in den Helden eingefühlt. Der Schmerz des Titus ist groß und ergreifend geschildert. Er muß sich ebenso verstellen wie Tamora im ersten Akt, aber was bei ihr abstoßende Heuchelei ist, ist bei ihm eine durch die Not aufgezwungene Kriegshst, der wir Erfolg wün-

¹⁾ Durch die Bochumer Aufführung, in der Gerhard Meinecke eine ganz große Anspragung der Titus-Gestalt mit starkem Hinweis auf König Lear schuf, wurde das Hochtragische und zugleich das unverkennbar Shakespearsche dieses Werks des jungen Dramatikers allen Zuschauern deutlich. Gleichzeitig aber hat Heidi Kuhlmanns fein nachfühlende und alles Menschliche zu vornehmstem Ausdruck bringende Schauspielkunst das oben ausgesprochene Urteil ins Wanken gebracht: ihr stummes Spiel war so tief erschütternd und so ausdrucksvoll, daß man bei dieser Interpretation von einer Statistenrolle nicht sprechen kann.

schen. Wir spüren bei ihm denselben Kampf der Tugend gegen das Laster, der Ehrlichkeit gegen die Falschheit wie bei Hamlet.

Die Sprache der Figuren zeigt einen erstaunlichen, aber für Shakespeare charakteristischen Reichtum an Bildern und Vergleichen, denen doch noch ein etwas unreifes Unvermögen anhaftet, sie einzufügen in die augenblickliche Situation. Die Bilder führen gleichsam eine selbständige Existenz, sie sind oft prachtvoll in ihrem Farbenreichtum, aber sie passen nicht an ihre Stelle.¹⁾ Shakespeare weiß noch nicht wie in seinen späteren Werken seine Bilder auszuwählen, so daß sie für den Sprechenden und seine momentane Stimmung passen. Wohl aber merkt man ein Streben nach allgemeiner antiker Atmosphäre, dem durch die Haufung klassisch-mythologischer und historischer Bilder Rechnung getragen wird. Auch daß der Stil ausgesprochen rhetorisch ist, mehr als bei irgendeinem anderen Drama Shakespeares, stellt das Stück nicht nur in die frühe Schaffensperiode des Dichters, sondern ist auch durch das höchste Pathos verlangt, auf das die Handlung gestimmt ist.

«Titus Andronicus» als römische Tragödie steht ja dem Vorbild für die humanistisch begeisterten Dichter der Renaissance, dem Tragiker der Römer, Seneca, besonders nahe. Zwar ist Shakespeare keiner der klassizistischen Nachahmer Senecas, die mit Chören, Botenberichten, mit langen Zwiegesprächen über eine hinter der Bühne geschehene Handlung eine tote Kunstübung wiederbeleben wollten. Er geht den Weg Marlowes und Kyds, die von Seneca den poetischen, d. h. bilderreichen Stil bezogen hatten, so daß ein zeitgenössischer Kritiker dem Dichter des alten Hamlet-Dramas vorwirft, daß er den englischen Seneca Tropfen für Tropfen zur Ader gelassen habe, um sein Stück mit tragischen Phrasen zu füllen. Shakespeare führt sogar zwei lateinische Zitate aus der «Phaedra» an, dem Stück, das er wahrscheinlich zuletzt in der Schule gelesen hatte. Überhaupt ist er ja bestrebt, durch möglichst häufiges Einstreuen von Anspielungen auf das alte Romertum eine gewisse Zeit- und Lokalfarbe zu erreichen. Natürlich wollte er damit gleichzeitig beweisen, daß er ebensoviel gelehrte Bildung besitze wie die aus den Universitätskollegien oder den Schulen der Hauptstadt hervorgegangenen Genossen. Wir hören von römischen Orten und

¹⁾ Vgl. Wolfgang Clemen, Shakespeares Bilder (1936), p. 28 ff.

Einrichtungen: im Pantheon wird der Kaiser getraut, auf dem Kapitol tagt der Senat, dort zeigt Marcus dem Volk die Kaiserkrone (1, 1, 18), von dort bringt er dem Titus das weiße Gewand des Candidatus (1, 1, 182), dorthin steigen die feindlichen Bruder hinan (1, 1, 63). Das ist die Empore, die auf der elisabethanischen Bühne den Hintergrund überragte. Darunter befindet sich in der geöffneten Mitteltür das Grabmal der Andronici¹⁾: es ist dieselbe hochtheatralische Anlage, die wir heute am neuen Kapitol in Rom bewundern, wo sich das Grab des Unbekannten Soldaten an demselben Platze befindet, an dem Shakespeare sich die Grabkammer dachte. Ein Zeichen, wie vortrefflich der junge Schauspieler-Dichter die Gegebenheiten seiner Bühne zu stärksten Effekten auszunutzen wußte. Er weiß aber auch ihre Mängel klug zu überdecken: da seine Bühne keine Kulissen und Dekoration besitzt, muß die tiefdringendste Wirkung allein vom Wort ausgehen. Die Phantasie des Zuschauers muß sich willenlos vom Wort des Dichters lenken lassen.

Ein ganz bezeichnendes Beispiel ist die prachtvolle Schilderung der nicht szenisch darstellbaren Waldlandschaft in der 3. Szene des 2. Akts durch die Königin Tamora, wo uns ein sonniges Idyll vorgezaubert wird.²⁾ Freilich darf dabei die Beziehung auf die antike Sage, die Szenerie des Liebesspiels

¹⁾ Es sind also drei Türen unter der Empore im Hintergrund. Die erste Bühnenanweisung der Folio verlangt zwei Seitentüren «Flourish Enter the Tribunes and Senators aloft And then enter Saturninus and his Followers at one doore, and Bassianus and his Followers at the other, with Drums & Colours» Vers 1, 1, 12 wird die eine der Seitentüren als «this passage to the Capitol» bezeichnet, 1, 1, 77 weist Titus auf «this Capitol» hin. Nach Vers 1, 1, 89 wird die Mitteltür geöffnet auf Geheiß des Titus, es ist das Grab der Andronici. «They open the Tombe» Fol.

²⁾ Shakespeare hat offenbar die Verse Chaucers (Legend of Good Women 2310ff.) im Kopf, wo Tereus die unglückliche Philomele nach Tracien führt:

And up into a forest he hir ledde,
And to a cave pryvely him spedde,
And in this derke cave, yif hir leste
Or leste noght, he bad hir for to reste.

Bei Ovid kommt wohl «das Hirtengeheg in der Nacht des altenden Bergwalds» (Voß) vor, aber keine Hohle, die an Dido und Aeneas erinnern konnte. Marlowes «Dido», wo diese Szene Akt 3, 4 erscheint, wurde im April 1594 (nach Tucker Brooke, Works of Marlowe ed. Chase, Vol. I, p. 119) gedruckt.

zwischen Dido und Aeneas nicht fehlen (2, 3, 22). Aber nach der kurzen Unterbrechung von 60 Versen, während der die Spieler den Ort nicht verlassen haben, gibt Tamora eine zweite, ganzlich entgegengesetzte Schilderung, die uns mit gleicher Unwiderstehlichkeit die schauerliche Dusterkeit eines Todestals ebendort suggeriert, wo uns vorher die Frohlichkeit der sonnigen, jagd-durchklungenen Sommerlandschaft erfreute. Solch unerhörte Kraft der Wortkunst, die den Schauspieler zum langsam deutlichen Deklamieren zwingt, haben die elisabethanischen Dramatiker von Seneca gelernt. Marlowes Wortmalerei des Schauerlichen im «Juden von Malta» mag dem jungen Shakespeare vorgeschwebt haben. Aber er ubertreibt sie alle durch die bezwingende Kraft seines Wortes, auch wenn er wie hier als Schuler der Antike auftritt. Mit Recht hat Schirmer im «Titus Andronicus» das beste Beispiel einer rhetorischen Tragodie erkannt, bei der die Schulung des Dichters an den Regeln klassischer Beredsamkeit hervorleuchtet: besonders kommen hier die politischen Reden der feindlichen Kaisersohne, des Tribunen Marcus oder des schließlichen Thronerben Lucius, in Betracht, aber auch die Klagereden des Titus und seines Bruders, die ganz nach dem antiken Schulschema gebaut sind. Dagegen zeigt sich in den rein subjektiven Reden von Tamora und Aaron schon der Wandel von der rhetorischen Rede zur «Seelenrede», wie sie die reiferen Werke Shakespeares erfüllt.¹⁾

Der Stil des «Titus Andronicus» ist es, ebenso wie der Inhalt mit seinen Greuelszenen, der viele englische Shakespeare-Forscher veranlaßt hat, das Stück für unecht zu erklären. Diese Zweifel gehen aber eigentlich auf eine Lüge zurück, mit der Edward Ravenscroft, ein untergeordneter Dramatiker der Restaurationszeit, seine Umarbeitung des Stückes 1686 zu decken suchte: Er habe gehört, daß es ein von fremder Hand eingereichtes Stück sei, dem Shakespeare nur einige Meisterstriche aufgesetzt habe.²⁾ Wir brauchen uns mit dieser Ausrede nicht

¹⁾ Vgl. W. Schirmer, Shakespeare und die Rhetorik, Sh.-Jb. 71, 18 ff.

²⁾ In der Vorrede zu der Ausgabe der Bearbeitung von 1687 heißt es: «I have been told by some anciently conversant with the Stage, that it was not Originally his, but brought by a Private Authour to be Acted, and he only gave some Master-touches to one or two of the Principal Parts or Characters: this I am apt to believe, because 't is the most incorrect and indigested piece in all his Works, It seems rather a heap of Rubbish then a Structure.» Vgl. E. K. Chambers, Shakespeare II 255.

weiter zu befassen. Man hat heute vielfach auch in England eingesehen, worauf wir hier immer hingewiesen haben, daß ein dichtender Schauspieler als Anfänger stets Nachahmer sein und Merkmale fremden Stils zeigen wird, einfach weil er zu viele Szenen aus anderen Stücken auswendig im Kopf hat.

Aber noch ein anderes Rätsel gibt uns «Titus Andronicus» auf. In unserer wichtigsten Quelle für die Theatergeschichte der Elisabeth-Zeit, dem Journal eines Theateragenten, das die Aufführungen und die dabei erzielten Einnahmen notiert, wird am 23. Januar 1594 (neuen Stils) zum erstenmal ein neues Stück «Titus & Ondronicus» eingetragen, das sich als sehr zugkräftig erweist. Es ist zweifellos Shakespeares Stück, das dann am 6. Februar die Drucklizenz bekam und als Quarto 1 (1594) erhalten ist. Aber fast zwei Jahre vorher, am 11. April 1592, verzeichnet dasselbe Rechnungsbuch eine Erstaufführung von «Tittus & vespacia» (in der jammerlichen Rechtschreibung des ungebildeten Agenten heißt das vermutlich «Titus und Vespasian»). Das war auch ein erstklassiges Zugstück und brachte beste Kasseneinnahmen.¹⁾ In einer deutschen Bearbeitung, wie sie die Englischen Komodianten in Deutschland kurz nach 1600 aufführten, heißt der bei Shakespeare Lucius genannte Sohn des

¹⁾ Es ist lehrreich, die Anteile der Theatereinnahmen, die auf Henslowe fielen, und die er in seinem Journal (Henslowe's Diary ed W W Greg I 13 ff.) sorgfältig notiert, zu vergleichen. Danach war «Tittus and Vespacia» vom 11. 4. 1592 bis 25. 1. 1593 (neuen Stils) — später waren, ebenso wie im Sommer 1592 die Theater wegen der Pest geschlossen — nachst Marlowes «Jew of Malta» das beliebteste Stück, das die besten Kasseneinnahmen brachte. Henslowe verzeichnet für «Tittus and Vespacia» zwischen 64 und 30 Schilling pro Aufführung, und für die 10 Aufführungen dieser Spielzeit im ganzen 456½ s. Der «Jew of Malta» wird in derselben Zeit ebenfalls 10 mal gespielt und bringt zwischen 60 und 30 s., zusammen 481½ s., also durchschnittlich 2½ s. mehr pro Aufführung. (Vom 26. 2. an gerechnet 13 Aufführungen mit zusammen 616½ s.) Kyds «Jeronymo» («Spanish Tragedy») erlebt in derselben Zeit 11 Aufführungen mit 371 s. Einnahme für Henslowe. Das waren die besten und berühmtesten Dramen ihrer Zeit. Dazu kommt als meistgespieltes Stück noch Shakespeares eigener «Henry VI» (erster Teil) mit 13 Aufführungen und Einnahmen zwischen 56 und 22 s. pro Aufführung, insgesamt 417 s. (Vom 7. 3. an gerechnet 17 Aufführungen zwischen 68 und 22 s. bzw. 36 s.) etwa der «Spanish Tragedy» gleich, also wesentlich geringer als bei «Titus and Vespacia» oder dem «Jew of Malta». Es unterliegt also keinem Zweifel, daß diese beiden die besten Zugstücke der Strange-Truppe waren.

Titus aber Vespasianus.¹⁾ Deshalb scheinen die beiden in dem Journal verzeichneten Stücke von 1592 und 1594 zusammenzugehören. Wir haben dann also ein Drama «Titus und Vespasian», das zwei Jahre später als «Titus Andronicus» umgearbeitet wurde. Shakespeare ist gewiß der Umarbeiter, denn das Stück ist in derselben Form, wie es 1594 gedruckt wurde, in die Ausgabe seiner Werke 1623 aufgenommen worden. War er auch der Autor der ersten Fassung? Ich glaube, wir können das bejahen. Warum sollte der Theateragent das Stück umarbeiten lassen, das doch vor kurzem sich noch als sehr zugkräftig erwiesen hatte? Wenn jemand ein Interesse an einer Umarbeitung hatte, konnte das nur der Autor sein, der als Anfänger noch seines Stils nicht sicher war und zwei Jahre später höhere Anforderungen an sein Kunstwerk stellte. Der Theateragent hatte dazu kein Geld hergegeben.²⁾ Vielleicht war Shakespeare auch darauf hingewiesen worden, daß in der römischen Kaisergeschichte Vespasian der Vater und Titus der Sohn gewesen sei, und daß man dieses Verhältnis nicht umkehren dürfe.³⁾ Deshalb entschloß er sich zur Namensänderung. Eine solche Umarbeitung wurde auch eine gewisse Ungleichheit des Stils erklären, da das Stück dann etwa 1591, kurz nach dem ersten Teil «Hein-

¹⁾ «Eine sehr klagliche Tragaedia von Tito Andronico vnd der hofertigen Kayserin» gedr. 1620, her v. A. Cohn Shakespeare in Germany, Berlin 1865 p 157ff

²⁾ Dieser psychologische Grund ist bisher übersehen worden E. K. Chambers, der in seinem monumentalen Shakespeare-Buch II 318ff die Argumente sehr genau erörtert, kommt zu keinem Ergebnis. Er sieht die Schwierigkeit, eine Umarbeitung von «Titus und Vespasian» nach weniger als 2 Jahren zu erklären, und er legt der deutschen Version von 1620 ebensowenig Wert bei wie der holländischen von 1641, weil sie zu spät seien — was von der ersteren, die vermuthlich zu Shakespeares Lebzeiten entstanden ist, kaum gesagt werden kann. In dieser deutschen Fassung steht an der Spitze des Personenverzeichnisses Vespasianus: man kann also nicht als Argument gegen den Titel «Titus and Vespasian» anführen, daß der letztere Name in dem deutschen Stück nur von einer Nebenperson geführt wurde. Dieser Titel paßte zweifellos auf das deutsche Stück. Wie fest der alte Name des Stückes saß, zeigt eine Notiz von 1619 über eine Aufführung von «Titus and Vespasian» bei Hofe Vgl. E. K. Chambers, Shakespeare II 346.

³⁾ Man hat vermutet, daß das bei Henslowe erwähnte Stück mit den Namen der beiden Flavierkaiser von der Zerstörung Jerusalems handelte. Aber dann würden wir «Vespasian and Titus» erwarten, nicht umgekehrt.

richs VI.» entstanden, aber 1593 nach «Richard III.» umgearbeitet ware.¹⁾

Auch in der neuen Gestalt bewahrte es sich zunächst als Zugstuck. Es war ebenso beliebt wie Marlowes «Jude von Malta» oder Kyds «Hieronymo. Noch 1612, also 20 Jahre später, sagt Ben Jonson in einem seiner Lustspiele, daß wer heute noch «Titus Andronicus» und «Hieronymo» zu den besten Dramen rechne, mit seinem Geschmack 25 bis 30 Jahre zurückgeblieben sei. Ganz abgesehen davon, daß derselbe Ben Jonson nicht 30, sondern 14 Jahre vorher denselben «Hieronymo» für die Bühne eingerichtet hatte, heißt dies doch, daß die ältere Generation auch jetzt 1614 noch den «Titus Andronicus» zu den besten Stücken zahlte — und das nachdem Shakespeares gesamtes dramatisches Werk auf der Bühne erschienen war. Das scheint uns ganz unmöglich. Und doch ist «Titus Andronicus» nicht nur das erste Drama Shakespeares, das 1594 im Druck erschien, sondern 1600 — «Julius Caesar» war eben ein Jahr auf der Bühne — kam eine neue Auflage heraus, die vielleicht Shakespeare die Beschäftigung mit dem «Hamlet» nahelegte; aber dasselbe geschah noch 1611, nachdem «Hamlet», «Othello», «Macbeth», «Lear» und die ganzen Romerdramen bekannt waren. Hatte der Verleger den Neudruck veranlaßt, wenn er nicht auf viele Käufer rechnen konnte? Die große Beliebtheit des Stücker geht auch daraus hervor, daß es das einzige Shakespeare-Drama

¹⁾ Die gestreichte Theorie von W W Greg (Henslowe's Diary II, 159), die zu dem Schluß kommt, daß Shakespeares echtes Drama überhaupt spurlos verbrannt sei, kann ich mir nur soweit zu eigen machen, als auch ich glaube, daß «Titus Andronicus» zunächst für die Pembroke-Truppe geschrieben war, dann zur Strange-Truppe und endlich zu den Sussex Men kam, wie es auf dem Titel der Quarto 2 (1600) steht Zwischen dem 23. 1. und 6. 2. 1594 verzeichnet Henslowe für die Sussex-Men drei Aufführungen von «Titus Andronicus», die 68 s., 40 s. und 40 s. einbringen. Dann muß der Druck des Stückes herausgekommen sein. Im Juni spielten es die vereinigten Admiral's und Chamberlain's Men noch zweimal (5. 6. und 12. 6.). Die Einnahmen in dem Vorstadttheater von Newington Butts sind gering, aber bei «Titus Andronicus» größer als beim «Jew of Malta» und beim alten «Hamlet». Die Drucklegung kann also nicht hierfür als Grund angeführt werden; wohl aber für das Verschwinden des Stückes von Henslowes Spielplan überhaupt nach dieser Zeit. Auch Kyds «Spanish Tragedy» war Oktober 1592 gedruckt worden und wird nach Januar 1593 nicht mehr gespielt bis zur Neubearbeitung 1596/7. Vgl. auch Greg, Henslowe II, 84

ist, von dem uns ein Zeitgenosse aus dem Jahre 1595 ein paar Zeilen in Handschrift und ein Szenenbild festgehalten hat, das uns einen interessanten Einblick in die Kostumierung und die Posierung der Eingangsszene gewährt: Tamora und Alarbus knien vor Titus und seinen Söhnen. Daß Aaron aus der Rolle gefallen scheint und als Henker statt als Gefangener dasteht, ist wohl ein lapsus memoriae des Zeichners.¹⁾

Festnummer der Bochumer Bühnenzeitschrift wiedergegeben.

Es ist deshalb wohl eines Versuches wert, dem heutigen Theaterzuschauer dieses erste Trauerspiel Shakespeares auf der Bühne zu zeigen, eines Versuches, für den wir dem Leiter des Bochumer Theaters zu Dank verpflichtet sind. Wir begrüßen es als Einleitung in Shakespeares Werk sehen zu dürfen und es mit «Romeo und Julia» zu vergleichen, das kurz darauf geschaffen wurde, aber aus einem fertigen Stoff, der es zur reinen Liebestragödie bestimmte. Eine Welt trennt die beiden Jugendwerke: die originelle packende Tragödie des Anfängers, «Titus Andronicus», von jenem Liebesdrama des jungen Dichters, der hier nichts anderes sein will als jung.

¹⁾ Wiedergegeben bei E. K. Chambers, Shakespeare I 312.

Korrekturnote Zu der Fußnote 3 auf S. 160 möchte ich doch einschränkend bemerken, daß sowohl das altfranzösische Gedicht von der «Destruction de Jérusalem» (13 Jh.) wie dessen mittellenglische Bearbeitung im Ms Cotton. Calg. A 2 (15. Jh.) als Titel auch «Titus und Vespasian» haben.

O, that this too too solid flesh would melt.

Eine Interpretation von Hamlet I, 2, 129ff.

Von

Max Deutschbein.

Wir geben zunächst den genauen Wortlaut der verschiedenen Textfassungen:

- Q 1: O that this too much grieu'd and salled flesh
Would melt to nothing, or that the vniuersall
Globe of heauen would turne al to a Chaos!
- Q 2: O that this too too salled flesh would melt,
Thaw and resolue it selfe into a dewe,
Or that the euerlasting had not fixt
His cannon gainst seale slaughter, ô God, God,
- F 1: Oh that this too too sold Flesh, would melt,
Thaw, and resolue it selfe into a Dew:
Or that the Euerlasting had not fixt
His Cannon 'gainst Selfe-slaughter. O God, O God!

Die Shakespeare-Kritik hat sich in dem letzten Jahrzehnt eingehend mit unserer Stelle beschäftigt, seitdem Dover Wilson die allgemein akzeptierte Lesart «solid» der Folio durch «sullied» (= beschmutzt, befleckt) ersetzt haben will. Er stützt sich auf die Lesarten der Quartos und erklärt «sallied» als einen Fehldruck für «sullied», da sich öfters der Druckfehler a für u findet. Auch Dowden (Arden Ed.) hat wenigstens mit der Möglichkeit gerechnet «sullied» in den Text einzusetzen, obwohl er «solid» im Text beibehält. Gleichzeitig weist er aber auf eine Parallelstelle in Heinrich IV B. III, 1, 47—49 hin, wo «solid» und «melt» in einem unmißverständlichen Zusammenhang stehen

... and the continent, —
Weary of solid firmness, — melt itself
Into the sea!

So sehr ich sonst geneigt bin, Dover Wilsons Textkritik beizustimmen, so mochte ich in diesem Falle mich der bisherigen Tradition, die für «solid» eintritt, anschließen.

Der ganze Monolog, der durch unsere Zeilen eingeleitet wird, muß als ein einheitliches Ganzes aufgefaßt und verstanden werden. Es ist bezeichnend, daß Hamlet in seinem ersten Monolog innerhalb des Dramas uns einen tiefen Blick in seine Lebensphilosophie tun läßt. Hamlet war wie jeder echte Renaissance-mensch bis zur Heirat seiner Mutter von dem Glauben an die kosmische Ordnung der Welt erfüllt. Die Natur, die sowohl «Natura naturans» als «Natura naturata» ist, ist ein einheitlicher, geschlossener, in sich ruhender Kosmos, dessen lebendiges Kraftespiel von einem festen Zentrum aus geleitet und geordnet wird. So stellt das gesamte Universum einen Makrokosmos dar, dessen Mittelpunkt die Erde ist. Die Erde selbst ist also auf der einen Seite ein Teil der Gesamtnatur, gleichzeitig ist sie aber auch der Schauplatz der menschlichen Tätigkeit und der menschlichen Gesellschaft. Beide Seiten fassen wir unter dem Begriff «Welt», «Mundus» zusammen. Auch diese Welt bildet in sich einen Kosmos, und auch ihre Träger, die einzelnen menschlichen Individuen sind organisch kosmische Gebilde; entsprechend hat auch der Einzelmensch in seinem physiologischen Aufbau kosmischen Charakter.

Bezeichnend ist, daß Hamlet in dem Liebesbrief an Ophelia sich als «machine» bezeichnet, Ham II, 2, 124. Mit «machine» ist der menschliche Körper gemeint, wie aus einer Parallelstelle aus Bright's «Treatise of Melancholy» hervorgeht (vgl. Dowden und D. Wilson). Wilson zieht ferner zur Erklärung von «machine» eine Definition des N. E. D. heran, die lautet: «applied to the human and animal frame as a combination of several parts».

Der menschliche Körper so aufgefaßt, ist demnach ein geordneter, konstruktiver Bau. Entsprechend läßt Shakespeare im «Coriolan» den Ersten Citizen in I, 1, 123 den menschlichen Körper als «this our fabric» bezeichnen, wobei «fabric» in diesem Sinne als «structure, frame» in Bezug auf den menschlichen Körper zum erstenmal in der englischen Literatur auftaucht. (Die Belege im N. E. D. fallen in eine spätere Zeit.)

Eine wesentliche Eigentümlichkeit der kosmischen Gebilde ist aber ein festgefügtter, festgegründeter Aggregatzustand; der Kosmos verlangt Kompaktheit und Geschlossenheit einer Masse,

die um einen festen Mittelpunkt geordnet und gefügt ist. Ein entscheidendes Moment bildet die Kohärenz, die Konsistenz der Teile mit dem Ganzen. Shakespeare hat mannigfache Ausdrücke für diesen Tatbestand, besonders beliebt ist das Wort «firm» und daneben «solid». So spricht Hamlet selbst (III, 4, 49) von der Erde als:

this solidity and compound mass

Dover Wilson mochte zwar die Stelle auf den Mond beziehen, aber der Mond gilt gerade bei Shakespeare als das Sinnbild der Unbeständigkeit und des Wechsels.¹⁾ Damit hängt auch die Schönheitsauffassung der Renaissance zusammen. Solche festgefügtten Körper werden gerne als «brave» bezeichnet — brave firmament II, 2, 312 — oder im Sonett 34, 4 «bravery» —. Auf der anderen Seite erscheint Shakespeare alles Aufgeloste, alles Flussige, alles Schwammige als haßlich und verhaßt. Rauch, Dunst, Nebel werden gern als «rotten» bezeichnet, das somit das Gegenwort zu «brave» ist. Für Shakespeare ist die Vorstellung eines festgefügtten Seins des Kosmos so eng mit dem Wesen des Seins überhaupt verbunden, daß alles, was der Auflösung verfällt, ihm als «rotten» erscheint. In dem «rotten» liegt eben der Ausdruck der Verwesung, d. h. die Auflösung des Wesens, und es ist charakteristisch für «Hamlet», daß beinahe leitmotivartig diese Zerstörung des ursprünglich festen Aggregatzustandes auf allen Gebieten dem Prinzen Hamlet den schwersten inneren Kummer bereitet, vgl. «the time is out of joint» oder «something is rotten in the state of Denmark». Vgl. ferner I, 4, 35—37 (dram of eale — noble substance), II, 2, 314 (the brave . . . firmament — a foul and pestilent congregation of vapours); I, 5, 97 in this distracted globe; II, 2, 593 muddy-mettled rascal; ähnlich auch III, 4, 148, IV, 2, 6.

Das Wesen der Dinge setzt also für Shakespeare «solidity» und «firmness» voraus und charakteristischerweise fällt in unseren Monolog der Ausruf: «Frailty, thy name is woman» Vers 146. Die deutsche Übersetzung: «Schwachheit, dein Name ist Weib» — ist ungenugend. Mit «frailty» ist das Gebrechliche, Zerbrechliche gemeint, gerade das Gegenteil von «solidity».

¹⁾ Hingegen wird mit Vorliebe die Erde mit dem Prädikat «solid» bezeichnet. Von den 4 Fällen, wo das Wort auftritt, wird es zweimal auf die Erde (bzw. das Festland) bezogen, so H IV. B III, 1, 47 und Tro. I, 3, 113,

Erscheint auf diesem Wege die Lesart «solid flesh» durch Shakespeares Weltbild und Weltanschauung gerechtfertigt, so wird diese Auffassung noch gestützt durch eine Gesamtinterpretation unseres Monologes

Für Hamlet ist eine völlige Zerstörung und Zerrüttung des kosmischen Weltbildes eingetreten, hervorgerufen vor allem durch die plotzliche Heirat seiner Mutter. Alle Ideale Hamlets liegen scheinbar am Boden. Ein unaufloslicher Widerspruch zwischen der Wirklichkeit des Seins und seinem Glauben an einen sinnvollen Makrokosmos und Mikrokosmos führen ihn zu einer pessimistischen Melancholie. Überall sieht er Auflösung, Zerstörung oder chaotische Zustände, oder er wünscht solche Daseinsformen in seiner Verzweiflung herbei. So ist es zunächst Zeile 129/30 sein eigener Körper, der dem Nichts verfallen soll. In Zeile 140 stellt er die Gestalt seines Vaters der seines Oheims gegenüber. Der Vater ist dem Sonnengott gleich, und die Sonne selbst ist das Zentrum des Planetensystems, der translunaren Sphäre des Universums. Sie ist die vollkommenste und idealste Figur des kosmischen Weltensystems. Hamlets Onkel hingegen gleicht einem Satyr: der Satyr ist aber die sinnlich gewordene Ausdrucksform des Antikosmischen, des Chaotischen.

Ebenso wie der Mensch hat die Welt selbst (Vers 134) ihren kosmischen Charakter eingebußt. Die Welt als der Schauplatz der Tätigkeit des Menschen, wo sich seine Kräfte im Zusammenhang mit seinen Mitmenschen entwickeln können, erscheint ihm jetzt in ihrem Treiben (uses) als unfruchtbar (improfitable), während gerade das Wesen des Kosmos als «Natura naturans» in einer fruchtbaren Tätigkeit sichtbar wird. Ebenso ist der Kosmos von lebendiger Vitalität (quickness). Jetzt erscheint Hamlet die Welt als «weary» (lastig), «stale» (abgestanden, verbraucht), und «flat» d. h. «dull», des «spirit» ermangelnd, der die bewegende Kraft des Kosmos darstellt.

Die Welt erscheint ihm daher als ein Garten voller Unkraut, das uppig emporschießt, als ein Schauplatz von «things rank and gross» (rank = foul, gross = base). Es handelt sich hier nicht um einen Vergleich der Welt mit einem Stück Natur (Garten), sondern die Natur hat ein Doppelgesicht: ihr psychisches Sein kommt in der menschlichen Natur zur Geltung, ihr physiologisches Sein in der äußeren sichtbaren Natur, die das physiologische Gegenbild zur geistigen seelischen Natur des Menschen

bildet. Beide Erscheinungen der «Nature» haben ihren kosmischen Charakter verloren, wenigstens für Hamlet.

Die entscheidende Rolle in dem Monolog Hamlets also bildet der Gedanke und die Vorstellung von der Auflösung und Zerstörung, ja Verwesung aller kosmischen Gebilde, die auf einem inneren Mangel an Festigkeit und Kohärenz beruhen. Eine scheinbare Ausnahme bilden hier die Verse 131/132, wo die Verwerfung des Selbstmordes vom christlichen Standpunkt aus betont wird. Aber hier bringt Quarto 1 eine Lesart, die sich passend in das Ganze einfügt und offenbar eine ältere Formulierung aus Shakespeares Hand darstellt.

O that this too much griev'd and sallied flesh
Would melt to nothing, or that the vniuersall
Globe of heauen would turne al to a Chaos!

Also auch hier die gleiche Vorstellung: das Universum (= Makrokosmos) soll in ein Chaos zusammenstürzen.

Zusammenfassend bietet sich uns folgendes Schlußergebnis: Es werden jedesmal gegenübergestellt geordnete kosmische Daseinsformen gegenüber nichtgeordneten a-kosmischen Daseinsformen, also:

- | | |
|---|-----------------|
| 1. This too too solid flesh
(Hamlets Körper) | Nothing (a dew) |
| 2. The Universal Globe of Heaven | Chaos |
| 3. World
(Hamlets Mit- und Umwelt) | Unweeded Garden |
| Vgl. dazu auch II, 1, 189
The Time (= Zeit(alter)) | Out of joint. |
| 4. Hyperion (Hamlets Vater) | Satyr |
| 5. Woman (= Hamlets Mutter) | Frailty |

Eine ähnliche Skala von kosmischen und a-kosmischen Gebilden finden wir in dem Bekenntnis, das Hamlet über seine veränderte Gemutslage seinen Freunden Rosenkranz und Gildenstein gegenüber ausspricht, II, 2, 310 ff.

Erde: this goodly frame	a sterile promontory
Universum: this brave overhanging firmament	a foul and pestilent congregation of vapours

Mensch: a piece of work (Meisterwerk) . this quintessence of dust.

Wenn ich die Lesung sullied für «solid» ablehne, so bleibt mir noch meinerseits übrig, die Form «sallied» in Q 1 und Q 2 zu erklären. Ich glaube, daß es sich hier um eine dialektische Nebenform handelt, die Shakespeare aus seinem heimatlichen Dialekt übernommen hat. Bekanntlich tritt im 15. und 16. Jahrhundert, namentlich in den südwestlichen Grafschaften, für mittelländisches o häufig a ein. Und noch heute findet sich dieses a in zahlreichen Dialekten, namentlich in den südwestlichen Grafschaften und dem anschließenden Mittelland, so auch im südlichen Warwickshire (vgl. Luick, Hist. Gramm. der englischen Sprache § 533).

Es lassen sich auch bei Shakespeare selbst mehrere Fälle nachweisen für die Aussprache a statt o. So findet sich in «Rape of Lucrece» Vers 556 der Reim dally zu folly; ähnlich «Venus und Adonis» Vers 975 follow und hallow, wobei zu beachten ist, daß die beiden epischen Gedichte eine sichere Reimtechnik aufweisen (vgl. Viëtor „A Shakespeare Phonology“). Follow und folly zeigen den gleichen lautlichen Charakter wie solid. Es handelt sich um die Lautverbindung: stimmloser Spirant + ö + l + Vokal. Auch sonst zeigt Shakespeare namentlich vor Labialen Spuren eines westlichen a. Hierzu gehören die beiden Reime aus dem „Sommernachtstraum“, crab zu bob; pap zu hop (vgl. Viëtor S. 62. Die übrigen Reime auf a/o bedürfen einer besonderen Beurteilung).

In «Hamlet» finden sich noch weitere Spuren eines provinziellen a; so heißt es III, 2, 249: „The Mousetrap. Marry, how? tropically.“ Dover Wilson vermutet hier ein Wortspiel im Anschluß an Q 1, wo der Text liest: trapically, wiederum mit dem charakteristischen a vor p (vgl. Dover Wilson, Ausgabe S. 203, vgl. auch Willcock in A Companion to Shakespeare Studies S. 119). Auch manche Schreibfehler finden ihre Erklärung. So liest F IV, 4, 8 «safely» statt «softly». Im Original hat wohl «saftily» gestanden. Da oftens die Verschreibung e für t eintritt, so erklärt sich «safely» der F ohne weiteres.

Man konnte sogar die Vermutung wagen, daß Shakespeare in seinem Manuskript (oder der Drucker) an manchen Stellen nun umgekehrt statt des lautgesetzlichen a ein o geschrieben habe (sogen. umgekehrte Schreibung), da Shakespeare eben in

gewissen Verbindungen den Laut o wohl als a gesprochen hat. Es fällt namlich auf, daß wir in vielen Worten ein o haben statt eines zu erwartenden a, namentlich in solchen lautlichen Verbindungen, die wir bereits oben erwähnt haben. Es handelt sich meist um seltene Worte; so haben wir für «chapless» V, 1, 97 die Schreibung «Choples», für «ravel» III, 4, 186 haben wir «rovell». Ferner in I, 1, 44 finden wir «horrowes» für «harrows», oder I, 1, 73 «cost» für «cast».

Auch die Form «daff» für «doff», die außerhalb des «Hamlet» oftters begegnet, erscheint mir beachtenswert. «Daff» (= do aff = do off) scheint zunächst von Shakespeare selbst in die Literatur eingeführt worden zu sein. Es findet sich nach dem Ausweis des N. E. D. zuerst in «Heinrich IV», A., IV, 1, 96: «his comrades, that daffed the world aside». Es scheint geradezu eine Lieblingsform von Shakespeare gewesen zu sein: das N. E. D. führt Beispiele für «daffed» vor 1600 nur aus Shakespeare an.

(Ich mochte bei dieser Gelegenheit bemerken, daß Shakespeare eine besondere Vorliebe für «phrasal verbs» gehabt zu haben scheint. Neben «daff» geht parallel das berühmte «dou(b)t» in «Hamlet», I, 4, 36; ebenso scheint eine Neubildung von Shakespeare zu sein: «to ravel out» für einfaches «to ravel» usw.)

Nekrolog.

Bernhard Fehr.

Emer der bedeutendsten Erforscher englischen Wesens und englischer Literatur im weitesten Sinne, ein treuer, stets anregender Freund und Vorstandskollege ist von uns gegangen, Professor Bernhard Fehr in Zürich, dessen Tod von der ganzen wissenschaftlichen Welt beklagt wird. Er war auf den verschiedensten Gebieten der Anglistik tätig gewesen von der Wortkunde und der Textedition angelsächsischer Prosadenkmäler an, über sprachliche Grundfragen und die ganze Ausdehnung der englischen Literatur vom Mittelalter bis zur neuesten, ja allerneuesten Zeit suchte er und entdeckte er überall unbegangene Wege, die zu überraschenden Zielen führten und reichste Anregung nach allen Seiten ausstreuten. Sein Hauptwerk wird immer die Geschichte der Englischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts bilden, zu dem er als Professor an der Dresdner Hochschule von seinem dortigen Kollegen Rudolf Walzel angeregt wurde, und dem er nachher noch den zweiten Band, bei dem ich selbst mich mit ihm zusammenschließen durfte, über die englische Literatur des Barock bis zur Aufklärung folgen ließ. Kein anderes Werk derselben Art zeigte eine solche souveräne Beherrschung mit solch frischer Aufgeschlossenheit für die Anschauungen der vergangenen wie der eigenen Zeit, und solcher Freude am darstellerischen Ausdruck wie dieses Fehrs oft etwas nervöser, aber immer mitreißender Stil zeigt sich hier am freiesten. Er muß neue Wörter prägen, um seine neuen Gedanken zu kleiden. Von jetzt an gilt seine große Liebe der neuesten Entwicklung der englischen Literatur und Geisteswelt. Niemand besaß eine so ausgebreitete Kenntnis dieser Entwicklung wie er. Aber er suchte in ihr auch das Weiterwirken alter Kräfte, besonders der Romantik. Und wie hätte er sich da Shakespeare verschließen können? So wurde sein Festvortrag über das Shakespeare-Erlebnis in der englischen Romantik, den er vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar 1929 hielt, zu einem Bekenntnis zum ewig lebendigen, immer neu befruchtenden Werk Shakespeares. Ein moderner Dichter, Middleton Murry, hatte ihn angeregt zu Keats und Shakespeare Stellung zu nehmen und uns zu zeigen, wie es keineswegs nur eine Geste war, daß über dem Arbeitstisch des jungen Romantikers das Bild Shakespeares hing. Von nun an gehörte Fehr auch unserem Shakespeare-Kreis an und nahm lebhaftes Interesse an unserem Geschick, wenn auch die weite Entfernung ihm nicht erlaubte öfter an den Weimarer Tagungen teil-

zunehmen Er, der am 18. 2. 1876 in Basel geboren war, war inzwischen über Straßburg, dessen grausames Geschick am Kriegsschluß er blutenden Herzens miterlebte, in die Schweizer Heimat zurückgekehrt und war nach einer kurzen Zeit des Lehrens an der St Galler Handelsakademie, an der er einst zu lehren begonnen hatte, als Professor an die Züricher Universität berufen worden Er ist Zürich treu geblieben, obwohl er sich mit Deutschland eng verbunden fühlte, auch als Berufungen an die ersten deutschen Universitäten an ihn ergingen, und hat in dem schön gelegenen Hause mit den selbstgezogenen Obstbäumen das Leben eines ungeheuer fleißigen, nach allen Seiten interessierten, an der Spitze seiner Zeit gehenden Gelehrten geführt, der von Schülern und Kollegen aus allen Teilen der Welt verehrt und geliebt war Dort ist er, der Nimmerrastende, am 30 Mai 1938 einem Gehirnschlag zum Opfer gefallen — mitten in der Arbeit, die uns neue Untersuchungen über den englischen Stil hätte bringen sollen. Wir gedenken in stolzer Trauer dieses Mitglieds unseres Vorstands, unseres lieben Freundes Bernhard Fehr.

Wolfgang Keller

Heinrich Anders.

Ein Gelehrter ganz eigener Prägung und ein treuer Freund der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist in Heinrich R D Anders dahingegangen, dem südafrikanischen Sprachforscher, der zugleich seine alte Liebe zu Shakespeare doch nicht aufgeben konnte, so daß er noch vor zwei Jahren gelegentlich eines Aufenthalts in Oxford eine interessante Studie über Shakespeares ABC-Buch ausführen konnte, über die der letzte Band unseres Jahrbuchs berichtete Mit dem grundlegenden Handbuch über Shakespeares Belesenheit hatte er sich vor 30 Jahren (1904) einen angesehenen Namen in der Shakespeare-Forschung gemacht. Seine Persönlichkeit tritt dort ganz stark heraus in dem Stil, der so gar nichts schulmäßiges hat. Als Sohn eines deutschen Missionars am 16 April 1873 in Kaffraria geboren, war er der echte Afrikaner geworden, der Mann des praktischen Lebens in der Natur, dem doch die deutsche Liebe zur Wissenschaft im Blut steckte Nach seiner Collegezeit in Stellenbosch bei Kapstadt kam er nach Deutschland und wurde hier als Schüler Brandls mit dem Problem von Shakespeares Quellen, damals dem wichtigsten in der Shakespeare-Forschung, bekannt gemacht. Die Frucht war das erwähnte ausgezeichnete Buch, zugleich der erste Band der von Brandl gegründeten «Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft». Er wurde dann mein erster Lektor in Jena, und wir haben froh und gerne zusammen gearbeitet In Greifswald habilitierte er sich unter dem trefflichen Anglisten Matthias Konrath — aber das Leben eines Professors an einer kleinen deutschen Universität war doch nicht sein Ziel. Er wollte praktisch arbeiten, auch wirt-

schaftlich weiter kommen als es hier möglich war. So kehrte er nach Südafrika zurück und züchtete Strauße. Es waren die Jahre vor dem Krieg, als mit einemmal die Pariserinnen keine Straußenfedern mehr auf ihren Hüten trugen, und Anders sah, daß es so nicht ging. Er trat in die von seinem Freunde W. B. Viljoen geleitete Unterrichtsverwaltung ein und fand jetzt Befriedigung und das Heim, das er sich gewünscht hatte. Aber für Shakespeare fand er keine Zeit mehr. Und auch als dieser Mangel nach der Pensionierung schwand, hatte er andere gelehrte Interessen gefunden. Er, der von Jugend auf Zulu sprach, sah die interessanten Beziehungen zwischen den südafrikanischen Eingeborenen-sprachen. Er untersuchte die Sprache der Buschleute, des anscheinend dem Aussterbengeweihten Zwergvolks, und hatte eine zusammenfassende Darstellung der Bantu-Sprachen fast fertiggestellt, als ihn am 23. April — an Shakespeares Todestag — ein Schlaganfall plötzlich dahintrug. Sein wertvolles Buch über «Shakespeare's Books», wie der englische Nebentitel lautet, sichert ihm die Dankbarkeit aller Freunde des Dichters, besonders aber der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Wolfgang Keller.

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.

Die größte Shakespeare-Biographie — fast tausend Seiten stark — ist das schön mit interessanten Bildern ausgestattete Werk von Edgar I. Fripp¹⁾, dem bekannten, 1931 leider verstorbenen Stratford Lokalhistoriker. Niemand kannte so wie er die bürgerliche Umgebung Shakespeares, niemand stand so mitten drin im elisabethanischen Stratford wie er. Sein Buch kann durch diese genaue Kenntnis ganz neues Licht werfen auf Shakespeares Alltag, und es ist kein Künstler so erhaben über das tägliche Leben, daß nicht auch seine Kunst von daher entscheidend beeinflußt worden wäre. G. B. Harrison hat uns gezeigt, wie die politischen Tagesereignisse auf Shakespeares Schaffen wirken konnten. Fripp sucht dieses Bild durch das Einzeichnen der kleinen Bewegungen unter seinen persönlichen Bekannten zu ergänzen, und zwar sucht er die Kleinen auf, die Stratford Freunde, nicht so sehr die Großen dieser Welt. Natürlich ist die Gefahr mit dieser intimen Kenntnis verbunden, daß uns auch der größte Dramatiker der Weltliteratur als kleiner Bürgersmann einer kleinen Landstadt erscheint, daß wir dieser Alltagsexistenz des Künstlers vielleicht zu viel Wichtigkeit beilegen. Und doch ist deshalb unsere Dankbarkeit gegen den Verfasser des vorliegenden Werks über den «Menschen und Künstler» nicht geringer, das diese Fülle neuer Einblicke vermittelt. Gegenüber solchem einzigartigem Wissen um die Zeit Shakespeares ist es schwer, eigene Meinungen aufrecht zu erhalten. Katholische Einflüsse im Hause John Shakespeares, der sich als ziemlich radikaler Protestant betätigte, scheinen nicht stark gewesen zu sein, trotzdem die Ardens dorthin neigten, aber die katholische Kultur war doch noch nicht überwunden. Als Geburtstag des Dichters möchte ich am 23. April, also seinem Todestag, festhalten. Fripps Einwand dagegen, daß die Eltern das Kind nicht den Gefahren eines weiten Kirchwegs am 26. ausgesetzt hätten, widerspricht die heutige Gepflogenheit in katholischen Gegenden, wo auch die Taufe spätestens am dritten Tage vorgenommen wird. Das Kind wird bei schlechtem Wetter eben entsprechend eingehüllt. Ebensowenig Beweiskraft vermag ich dem Umstand zuzuschreiben, daß der Hochzeitstag von Shakespeares Enkeltochter am 22. April vermuthlich auf den Geburtstag des Großvaters gelegt wurde. Dagegen ist derselbe Einwand

¹⁾ Edgar I. Fripp: Shakespeare, Man and Artist. 2 Vols. 1938, Oxford University Press. 919 pp. 38 s. net.

vorzubringen wie gegen die (von Fripp nicht wiederholte) Ansicht, der Grabstein würde eine entsprechende Angabe enthalten, wenn der Dichter an seinem Geburtstag gestorben wäre. Wer sollte dieses Geburtsdatum wissen? So lange man keine Geburtstagsfeier kannte, hatte niemand ein Interesse an der Kenntnis des Tagesdatums. Auch heute noch wissen in katholischen Gegenden, wo nur der Namenstag gefeiert wird, viele Leute nicht die Geburtstage ihrer Eltern oder Gatten. Und auf den Bildnissen in Kupferstich, die um 1600 beliebt wurden, steht zunächst nur das Lebensalter in Jahren (wie auf den Ölbildern), und dann wohl der Todestag, aber für die Geburt nur das Jahr, erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verzeichnen die Stiche beide Lebensdaten genau. Ich glaube also, daß nichts gegen die bisherige Annahme spricht, wonach Shakespeare am 23. April (a. St.) geboren und gestorben ist. Das sollte nur ein Beispiel sein, daß man in Einzelheiten selbst einem so reichen Wissen gegenüber, wie es in diesem Werk von Fripp auf jeder Seite neues Staunen erweckt, doch gelegentlich anderer Meinung sein darf. So scheint mir die Echtheit des Berichts von Kapitän Keeling über die Aufführung von «Hamlet» und «Richard II.» vor der westafrikanischen Küste auf einem Ostindienfahrer im Sommer 1607 nicht genügend bezeugt, um ihn ohne Vorbehalt in die Biographie Shakespeares aufzunehmen. Andererseits scheut sich der Verfasser einen Einfluß der Essex-Rebellion auf Shakespeares Schaffen anzuerkennen, weil seine Truppe am Fastnachtsdienstag 1601, dem Tag vor der Hinrichtung des Grafen Essex am Hofe zu spielen hatte. Es will mir scheinen, als ob hier das bürgerliche Leben, das weitergehen mußte in den beruflichen Bahnen, gegenüber der großen Politik und ihrem Eingreifen ins Seelenleben des einzelnen überschätzt würde. Aber das prächtige Werk von Fripp, das wie Shakespeares große Folio-Edition erst sieben Jahre nach dem Tode des Verfassers, von F. C. Wellstood betreut, in die Welt hinaustritt, hat die selbstgewählte Aufgabe trefflich erfüllt, wenn es uns eben diese Geschichte des bürgerlichen Alltags in Shakespeares Leben und Schaffen so vor Augen stellt, daß wir den Menschen neben dem Künstler nicht übersehen können. Edgar I. Fripp wird immer unter den verdienstlichsten Shakespeare-Forschern genannt werden müssen.

Vor einem Jahrzehnt hat J. L. Lowes in einem Buch mit dem merkwürdigen Titel «The Road to Xanadu» (1927) die Psychologie des dichterischen Schaffens bei Coleridge festzustellen gesucht, indem er die Entstehung der einzelnen Bilder in «Kubla Khan» untersuchte. Seinem Beispiel folgen Kenneth Muir und Sean O'Loughlin in einem ähnlich romantisch betitelten Buch «Die Reise nach Illyrien»¹⁾, in dem sie das künstlerische Schaffen Shakespeares in eine psychologische Lebensbeschreibung auflösen. Mit Hilfe der Psychoanalyse, der neuen literarhistorischen Methoden der Bildersprachenforschung und

¹⁾ Kenneth Muir and Sean O'Loughlin: *The Voyage to Illyria. A New Study of Shakespeare.* Methuen & Co., London. 242 pp. (6 s. net.).

einer intuitiven Interpretation im Sinne von Wilson Knight wird das Innenleben Shakespeares konstruiert. Daß dabei die Phantasie der Verfasser stark mitbauen muß, ist selbstverständlich. Sie wollen auch nicht durch die Tiefe, sondern durch die Fülle ihrer Argumente überzeugen. Aber es ist die Gefahr jeder solchen auf «cumulative evidence» aufgebauten Beweisführung, daß man glaubt, zwei halbe Wahrheiten machten eine ganze aus, und hundert einprozentige Lösungen eine hundertprozentige. Sie gehen aus von dem Geheimnis der Sonette, das sie lesen als homosexuelle (platonische) Liebe Shakespeares zu Southampton. Durch diese sei er einseitig für Männer, aber nicht für Frauen interessiert gewesen. Seine Frauenbilder, so hören wir mit Erstaunen, seien alle leblose Puppen, im besten Fall verkleidete Jungen ohne weibliches Empfinden. Erst mit Cleopatra werde das anders. Das Verhältnis von Shakespeare zu Southampton spiegelt sich in allen Liebesszenen wieder, aber auch in Falstaffs Verhältnis zu Heinz. Denn Falstaff ist Shakespeare, und der 2. Teil von «Heinrich IV.» ist die bitterste Satire auf falsches Heldentum, und am Schluß steht gegen Southampton die Anklage der schwärzesten Undankbarkeit in der Szene, wo König Heinrich V. seinen alten Kumpan verstoßt. Sie ist eine Wiederholung der Sonette, in denen der Verrat des Freundes beklagt wird. Aber, wird der Kritiker einwenden dürfen, in den Sonetten entsagt doch Shakespeare der Geliebten zugunsten des Freundes. Und die Verfasser behaupten dann (intuitiv), Southampton habe die häßlichste Verleumdung gegen Shakespeare ausgesprochen, als ob er sich durch Geld habe abfinden lassen. Hier also, in «2 Henry IV.» mit seinem «grenzenlosen Pessimismus» (jahrhundertlang hat die unverständige Menschheit über das Stück gelacht) liegt der Bruch in Shakespeares Leben und Kunst. Daß darauf noch die zwei selb-geföhllichen Lustspiele «Wie es euch gefällt» und «Was ihr wollt» folgen, und doch auch der übermütige Humor der «Lustigen Weiber», stört dieses Bild allerdings etwas. Da muß also die Liebe zu Southampton noch einmal aufgeflackert sein. Aber wilde Verzweiflung, in der Shakespeare sich mit Weibern ablenken wollte und vermutlich sich sogar eine venerische Krankheit zugezogen hat, spricht aus «Troilus und Cressida», «Hamlet» und den folgenden Stücken. Mit den großen Tragödien steigt er in die Hölle der Leidenschaft, des Menschenhasses nieder, aus der ihn Cleopatra anscheinend erlöst. Er ist dann befreit, denn er hat sich selbst verzehrt, durch seine Kunstwerke hat er ein Teil der Krankheit nach dem anderen von sich gestoßen, und am Schluß glänzt die ruhige Abgeklärtheit der Romanzen. Das ist, vielleicht nicht ganz gerecht wiedergegeben, der Inhalt der Argumentation. Im einzelnen sind viele geistreiche Gedanken in dem Buch enthalten, den Verfassern fehlt es keineswegs an Kenntnis ihrer Materie, die biographischen und historischen Tatsachen, aber auch die Stellung der einzelnen Werke (unter denen das Gedicht über das Phönixweibchen und den Tauber als besonders wichtig herausgehoben wird) zu ihren Quellen ist scharfsinnig verwertet. Sie sind sich bewußt, daß die Feststellungen von Miss Spurgeon noch nicht absolute Gültigkeit haben können und ziehen bei «Macbeth» auch die gegenteiligen Resultate von Kolbe heran. Aber allzu

deutlich ist ihre Voreingenommenheit, und allzu schnell sind sie mit Vermutungen und Schlüssen bei der Hand, auf die sie dann neue Vermutungen und Schlüsse aufbauen. Venus sucht Adonis zu verführen. Shakespeare ist vermutlich (at is reasonable to suppose) von Ann Hathaway verführt worden. Daß keine von Shakespeares Heldinnen (außer etwa Cressida nach seiner Quelle) ihren Geliebten verführt, ist dann nur ein Beweis für ihre Lebensferne. Immer wieder werden aus der dramatischen Handlung einzelne Stellen willkürlich herausgegriffen und als Bekenntnisse des Dichters hingestellt. In «Viel Lärm um nichts» wird angeblich die Treulosigkeit der Freunde angeprangert, weil Beatrice von Benedict alles Schlechte in dieser Beziehung sagt — aber sie sagt es doch ebenso lachend von seiner Tapferkeit, trotzdem er diese (für den Zuschauer) eben glänzend bewiesen hat. Das ist aber doch keine Satire des Dichters. Und was soll man dazu sagen, wenn die Verf. die Meinung vertreten, daß wir Gefallen an Shakespeares Frauen finden, liege daran, daß die moderne Engländerin sich nach diesen Idealgestalten gebildet habe, diesem Abbild Southamptons, das man sogar in dem modernen kurzen Haarschnitt der Frauen (oh Bubikopf! wer hätte das von dir gedacht) wiedererkennen dürfe. Es ist ein interessantes Buch, das man gelegentlich bewundert, aber als durchaus romantische Biographie der Gattung der Kunstwerke, nicht der Wissenschaft zuweisen wird.

Die Vorträge des Manchesterer Literaturhistorikers H. B. Charlton, die seit einer längeren Reihe von Jahren in den Bulletins der Rylands Library erschienen, sind jetzt zu einem stattlichen Bande «Shakespearean Comedy»¹⁾ zusammengefaßt, über den sich viele Shakespeare-Freunde freuen werden. Eine einheitliche breit ausladende Darstellung von Shakespeares Lustspielen, wie sie A. C. Bradley für die Trauerspiele in klassischer Form geboten hatte, existiert ja noch nicht. Und trotzdem Charlton eine solche Parallele bescheiden ablehnt, ergibt sie sich für den Leser von selbst. Wohl fehlt ihm die klassische Ruhe seines Kollegen, aber sein stärkeres Temperament weiß den Leser, wie ohne Zweifel noch in höherem Maße den Zuhörer, mit sich fortzureißen, so daß er dem interessanten, vielbelesenen Autor, der einen eigentümlichen, reichen und nie ermüdenden Stil beherrscht, immer mit Vergnügen folgt, selbst wenn er sich der Einwendungen nicht enthalten kann. Das Wachsen von Shakespeares dramatischer Kunst im Lustspiel bis zum Gipfel um 1600 und dem dann einsetzenden Abstieg in den «dark comedies» und — trotz aller poetischen Schönheit und seherischer Weisheit — auch in den Romanzen wird mit feinem Kunstempfinden und gründlicher Kenntnis der literarischen Einflüsse aufgezeigt. Wir sehen, daß es eine zuerst nur ungeschickte Verbindung von klassisch-realistischer Überlieferung mit der bunten Romantik der Renaissance ist, wie sie in der «Komödie der Irrungen» und den «Beiden Veronesern» erscheint, über den Kampf zwischen romantischem Idealismus und bürgerlich-prak-

¹⁾ H. B. Charlton: Shakespearean Comedy. London. Methuen & Co. Ltd. 1938. 303 pp. (10 s. 6 d. net.).

tischer Nüchternheit in der «Widerspenstigen» zu der entzückenden Traumwelt von Mondschein und Liebe im «Sommernachtstraum». Nach dem «Kaufmann von Venedig» und den Falstaff-Dramen erreicht der Dichter die Höhe in den drei Komödien «Viel Lärm um nichts», «Was ihr wollt» und «Wie es euch gefällt», vielleicht den schönsten Lustspielen, die überhaupt geschaffen worden sind, in denen die Freude elisabethanischer Romantik ihren charakteristischsten Ausdruck gefunden hat. Eigenartig, ein bißchen veraltet, mutet der viktorianische (vielleicht spezifisch manchesterliche) doktrinaire Liberalismus des Verfassers an, der ihn zu den perverssten Urteilen verführt. Er geht soweit, in dem Streit zwischen Antonio und Shylock sich unbedingt auf die Seite des «verfolgten» Wucherers zu stellen, oder in dem Gegensatz zwischen Prinz Heinz, oder König Heinz, und Falstaff auf die des «armen verlassenen» dicken Schlemmers. Er wittert überall Ungerechtigkeit und sucht nach Entschuldigungen für die Schlechten, bis er die Guten an ihre Stelle gebracht hat und sie nun anklagt. Bei einer solchen Einstellung zum Kunstwerk begeht man nur zu leicht den Fehler, seine Figuren für lebendige Menschen, ja für Menschen der eigenen Zeit zu nehmen und sie nach politisch-moralischen, statt nach künstlerischen Maßstäben zu messen. Aber im allgemeinen behält Charlton eine Freude am ästhetischen Werten des Lustspiels bei, die sich am besten in dem Kapitel «Vollendung» (Consummation) über die drei sonnigen Lustspiele «Wie es euch gefällt», «Was ihr wollt» und «Viel Lärm» zeigt, das der Verf. an den Schluß, hinter dem Abschnitt über «die düsteren Komödien» gestellt hat; denn ästhetisch bedeutet ihm die chronologisch frühere Gruppe einen Aufstieg gegenüber der späteren («Troilus», «Maß für Maß», «Ende gut») — so schwer das auch mit der logischen Entwicklung in Einklang gebracht werden kann.

Im Gedächtnisjahr 1916 hatte die Clarendon Press unter der Leitung von C. Onions zwei prachtvolle Bände über Shakespeares England herausgebracht, die die elisabethanische Kultur in knappen Einzelaufsätzen verschiedener Autoren darstellten. Jetzt bekommen wir von der rührigen Hand von Cumberland Clark¹⁾ in Birmingham eine kürzere Behandlung des häuslichen Lebens in Shakespeares Zeit in einem Guß und in bescheidenere Form, was ihr aber eine weite Verbreitung sichern wird. Man hätte vielleicht noch mehr Abbildungen gewünscht, aber auch die acht beigegebenen Bilder sind schon sehr willkommen. Willkommen ist aber vor allem die Darstellung selbst, die eine gute Anschauung vermitteln vom täglichen Leben in den Häusern — vom Palast bis zum Haus des bescheidenen Klembürgers und Bauern — die er gesehen hat und deren Bilder ihm vorschwebten, als er seine Dramen schrieb. Wir hören von den Hausbauten und den Möbeln, sowie den Gärten, aber auch vom Hausgesinde, den Malzeiten und häuslichen Arbeiten, Vergnügungen und von altem Brauchtum in der Familie, und

¹⁾ Cumberland Clark: Shakespeare and Home Life. London, Wilham & Norgate, Ltd. 1935. 256 pp. (7 s. 6 d.).

schließlich vom Äußeren und der Kleidung der Menschen, die sich um Shakespeare bewegten. An ein paar Stellen sind mir Zweifel gekommen. So wird vom «Arras», dem als Tapete an der Wand hängenden Gobelin aus Flandern, behauptet, er sei auf einem Holzrahmen aufgespannt gewesen «it was soon found necessary to suspend them on wooden frames» (p. 52). Dem widerspricht nicht nur das Verstecken hinter der Tapete, das sich sogar der dicke Falstaff leisten konnte, sondern auch die Darstellung auf zeitgenössischen Abbildungen. Der Wandbehang hängt an Lederlaschen oder Ringen von einer Stange herunter, die zu meist in etwas über Mannshöhe an der Wand entlang läuft. So ist es auf dem Titelbild von J. Bales Centuries of Writers (1548) zu sehen, wo der Autor sein Werk dem König Eduard VI überreicht (Abb. bei Keller-Fehr, Engl. Lit. d. Renaissance, p. 44), ebenso auf der analogen Miniatur, wo Gascoigne vor Elisabeth kniet (Shakespeare's England II 186). Hier reichen allerdings die Wandbehänge des Thronzimmers bis zur Decke hinauf. Das Aufspannen auf einem Holzrahmen dicht auf der Mauer scheint in Burgund üblich gewesen zu sein. vgl. die Miniatur einer burgundischen Bibliothek in der französischen Josephus-Hs. (Keller-Fehr a. a. O., Titelbild). — Wichtig ist der Unterschied zwischen dem Pfostenbett (standing-bed) und dem bei wohlhabenden Leuten an seinem Fußende für den Diener oder die Magd aufgeschlagenen Lotterbett (truckle-bed), das leicht verschiebbar (auf Rollen?) war und deshalb auf dem Theater hereingeschoben werden («put forth») konnte, wie 2 Henry VI 3, 2, 148 (Folio), während in der Quarto das Pfostenbett in einem durch Vorhänge abgesperrten Nebenraum (Flur) sichtbar wird. Dort «zieht Warwick die Vorhänge (eher des Nebenraums als des Betts) auf und zeigt den (toten) Herzog Humphrey in seinem Bett», ebenso wie vorher schon durch Zurückziehen der Vorhänge die Ermordung des Herzogs vorgeführt worden war. So wird man zum Nachdenken über manche Shakespeare-Stelle durch das Buch von Cumberland Clarke angeregt werden.

Eines der genußreichsten Shakespeare-Bücher stellen die drei Vorträge über Shakespeares junge Liebende (wir haben im Deutschen kein Wort von der treffenden Kürze des englischen «lover») dar, die Elmer Edgar Stoll vor den Professoren und Studenten der Universität Toronto gehalten hat. Alles was Stoll schreibt ist neuartig, selbstgeschaut und doch so einleuchtend und klar vorgebracht, daß der Leser oder Hörer sich wundert, wie er das nur bisher übersehen konnte. Man mag ihm da und dort nicht bis zum Ende seines Beweises folgen, immer aber hat man das Bewußtsein, neue Seiten Shakespearescher Kunst gesehen zu haben. Sein gesunder, allem Theoretisieren abgeneigter Wirklichkeitssinn wendet sich scharf gegen juristische oder psychologische Spitzfindigkeiten in der Beurteilung der Charaktere und ihrer Hand-

¹⁾ Elmer Edgar Stoll: Shakespeare's Young Lovers. The Alexander Lectures at the University of Toronto, 1935. Oxford University Press 1937. 118 pp. (6 s. net.).

lungen und wird nicht müde immer wieder auf das Primäre der Handlung bei Shakespeare hinzuweisen, der die Charaktere untergeordnet sind. So sehr ich ihm im allgemeinen hierin beipflichten muß — es gibt natürlich auch Ausnahmen, Fälle in denen die Figur, ihre Charakteranlagen und inneren Motive den Dichter mehr interessieren, als das sich daraus fast zwangsläufig ergebende Handeln —, so möchte ich, doch («as a German», wie Stoll sagen wurde) Shakespeares Abhängigkeit von seiner erzählenden Vorlage, die ebenso wie das Drama, von der Handlung ausgeht, für wichtiger halten, als es bei ihm den Anschein hat. Er tadelt (p. 34) Shakespeares «übertriebene» Darstellung von Romeos Verzweiflung, als ihm das Urteil nach Tybalts Tod zu Ohren kommt, ebenso wie Julias plötzlichen Übergang von Liebe zum Zorn und vom Zorn zur Liebe und meint, Shakespeare sei nicht fähig, wie die Klassizisten solche Leidenschaften monologisch zu schildern. Warum unternimmt er es überhaupt, wenn es ihm nicht liegt? Ich glaube er hält sich zu eng an die Vorlage, wo diese «bad scene» mit Julias Argumentation für und wider ihre Liebe, ganz im Sinne der mittelalterlichen Erzählungskunst (etwa in Chaucers «Troilus») bei Brooke, Romeus Vers 1099 ff., ganz breit ausgeführt ist. Gerade so folgte Shakespeare Plutarchs Leben des Brutus § 8 (ed. Skeat p. 114f.), wenn er Brutus in der Nacht vor der Tat die Argumente für die Ermordung Caesars ausführlich abwägen läßt¹⁾. Stoll findet die Plötzlichkeit des Wechsels in Romeos Liebe von Rosalind zu Julia «contrary to psychology, contrary to nature», wer will sagen, ob Shakespeare das nicht natürlich fand, vielleicht sogar selbst empfunden hatte? Sicher ist aber, daß er darin etwas Romantisches sah (ohne daß er das Wort kannte) und daß er Gefallen an dieser Plötzlichkeit fand, sonst hätte er nach einer Motiveringung gesucht. Denn alle jungen Liebenden Shakespeares haben eine romantische Auffassung vom Leben wie vom Sterben. Stoll zeigt sehr schön in seiner ersten Vorlesung, wie diese romantische Natur Julia aber nicht abhält, tapfer und klar den Todeschrecken ins Angesicht zu blicken, nachdem sie ihre kindliche Ahnungslosigkeit abgelegt hat und unter dem Eindruck der Gefahr zum Weibe gereift ist, das sein Schicksal selbst in die Hand nimmt. Die zweite Vorlesung behandelt die Mädchen in Shakespeares Lustspielen (der Titel ist allerdings «The Maidens of Shakespeare's Primes») und berührt sich wohl mit dem etwa gleichzeitigen Vortrag von H. F. K. Günther im letzten (73.) Bande unseres Jahrbuchs. Wieder bekommen wir scharfsinnige Beobachtungen und Vergleichen, die vielfach neues Licht auf Shakespeares Kunst werfen. Es ist auffallend, daß trotz aller starken Leidenschaft die eigentliche Sinnlichkeit bei Shakespeare kaum auf der Bühne erscheint. Granville-Barker hat darauf hingewiesen und meinte, das erkläre sich durch die Abwesenheit der Frauen unter den Darstellern. Das Publikum mußte es als lächerlich empfinden, wenn es wußte, daß die mit sinnlicher Leidenschaft Begehrte in Wirklichkeit ein Junge war. Aber das mußte dann doch für alle elisabethanischen Dramatiker in

¹⁾ Stoll meint dagegen (p. 35): «Why Shakespeare's Brutus did it no one will ever know»

Hypothese von der «umdüsterten Periode» in Shakespeares Schaffen zu Leibe zu rücken, so wie das vier Jahre vorher sein Freund und Fachkollege Sisson vom University College vor derselben illustren Gesellschaft ebenfalls mit bedeutsamen Argumenten getan hatte. Mit Recht hebt Chambers hervor, daß der Regierungswechsel von Elisabeth zu Jakob keineswegs, wie das die liberale Geschichtschreibung darstellt, von den Engländern als nationales Unglück empfunden wurde — im Gegenteil man fühlte sich schon deshalb von einem Druck befreit, weil die Thronfolgefrage ohne Streit gelöst war. Die Weitblickenden, die die ungeheure Bedeutung des Anschlusses von Schottland (das bis dahin immer das Sprungbrett für Frankreichs machtgerige Umklammerungspolitik gebildet hatte) erkannten, mögen in der Minderzahl gewesen sein. Aber auch für Shakespeare persönlich bedeutete der Thronwechsel, wie ich schon 1918 in meinem Vortrag «Shakespeare und sein König» (ShJb 54) anführen konnte, eine Befreiung zu größter künstlerischer Entfaltung in königlicher Gunst. Ich kann allerdings nicht so weit gehen wie Chambers, der eine Rivalität um die englische Krone zwischen Essex und Jakob zu sehen glaubt. Die Tatsache, daß der neue König sofort Southampton aus dem Tower befreite und den Sohn von Robert Essex in seine Ehre und Rechteiedereinsetzen ließ, zeigt doch, daß er von der Treue der Essex-Partei für seine Sache überzeugt war. Jedenfalls aber war das beherrschende Gefühl bei der Regierungsübernahme durch den Schottenkönig Versöhnung der Gegensätze, Friede und Verzeihung. Shakespeare, der sich mit seiner Truppe direkt unter königlichen Schutz gestellt sah, hatte keinen Grund zu bitteren oder umdüsterten Empfindungen. Chambers hat durchaus recht, daß zur Schaffung einer großen Tragödie mit tragischem Leiden des Helden, böser Leidenschaft und feindlicher Tücke keine düstere Stimmung des Künstlers gehöre, und daß Shakespeare in seiner Jugend doch auch blutige Charaktere geschaffen habe. Und doch etwas vom Groll des Moses gehört außer dem Papst Julius II. auch dem Schöpfer Michelangelo; aber wir wissen nicht, wie viel von diesem Groll des Schöpfers von außen, wie viel aus dem Werk selbst stammt. Ich glaube, der Unterschied zwischen Shakespeares elisabethanischen und jakobitischen Dramen (die Grenze liegt in Wirklichkeit früher) besteht nicht in den «evil characters», die natürlich in dem Frühwerk des Marlowe-Schülers ebenso begegnen, sondern in der anderen Weltauffassung. Die Welt ist böse, verderbt, «rotten» seit «Hamlet» und «Troilus». Früher waren einzelne bedeutende Menschen schlecht, aber die Mehrzahl der Ritter und Bürger waren gut. In «Romeo» ist nur das Schicksal böse, nicht die Menschen; in «Titus» sind es die Fremden, die in Rom eingedrungen sind, und der eine Saturninus, nicht die Römer. In den York-Historien tobt zwar ein wilder Kampf der Dynastien um die Herrschaft, aber es ist Krieg, nicht «rottenness», wie im «Hamlet», «Lear», «Macbeth», in «Troilus» und «Measure for Measure» — Hier setzt nun Chambers seinen Hebel an. er gibt eine ausgezeichnete Analyse des Stücks, aufbauend auf dem Vergleich mit der Vorlage, Whetstones «Promos and Cassandra», und weiß mit überzeugenden Gründen darzutun, daß Shakespeare seine Figuren nicht im

Menschenhaß, sondern in Liebe geschaffen habe — vor allem Isabella, an der er keinen Makel gelassen hat, den weisen Herzog, dessen Gleichsetzung mit König Jakob nicht betont wird, aber auch Claudio, der vom Vorwurf der Feigheit gereinigt wird, und sogar Angelo, dessen Tugend nur die Versuchung straucheln ließ Ihnen allen, mit Einschluß des versoffenen Mörders Bernardine, wird am Schluß Verzeihung zuteil Auch Lucio, der lose Schwätzer wird nicht gepöbelt und gehängt, sondern nur ins Gefängnis gebracht, um eine Dirne zu heiraten Kein anderes Stück zeigt so viel Verzeihung wie dieses — Und doch bleibt ein anderer Geschmack zurück, als bei den früheren Lustspielen die Welt, die im Anfang des Stückes so verlumpt vorgeführt wird, kann auch durch die freigebigste Verzeihung nicht so geändert werden, daß wir an eine vollkommene Gesundung glauben Daraus ziehen wir den Schluß, daß der Dichter selbst nicht tief genug von der Gesundheit der Welt überzeugt war Ich möchte bei aller Anerkennung der glänzenden Argumentation und des tiefdringenden Scharfsinns von Chambers doch diesen letzten Schritt nicht mit ihm gehen, sondern hier zögernd zurückbleiben

Ein sehr scharfsinniges, unerhört kühnes Buch über den Hamlet-Text, das die ganze bisher akzeptierte Chronologie der Shakespeare-Forschung auf den Kopf stellt, ist die von A S Cairncross, «The Problem of Hamlet — a Solution» betitelte Untersuchung ¹⁾ Es handelt sich hier nicht um das «Hamlet-Problem» im dramatischen Sinne, wie es die deutschen Literaturhistoriker und Philosophen beschäftigt hat, sondern um die Frage «Wer ist der Autor des Urhamlet? Wann entstand Shakespeares Stück? Wie verhalten sich die drei überlieferten Versionen zueinander?» Die Antworten geben die 13 Abschnitte des Buches Die 2 Quarto ist der mit wenigen Ausnahmen vollständige Text Shakespeares, die Folio der Bühnentext, wie er kurz vor 1623 gespielt wurde, mit vielen Druckversehen nach einem Bühnenmanuskript oder einer Abschrift davon gedruckt, nicht nach einem kollationierten Exemplar von Q 2, denn es ist nicht anzunehmen, daß jemand sich die Mühe gemacht hatte, die weggestrichenen Stellen aus Shakespeares Manuskript da am Rande wieder einzusetzen Q 1 ist eine verstümmelte Wiedergabe der Vorlage von Q 2 und F, entweder nach einer stenographischen Nachschrift oder nach dem Gedächtnis durch den Schauspieler, der den Marcellus spielte, wiederhergestellt Der Verfasser entscheidet sich für die letztere Erklärung. Er kann sich die Einfügung einzelner Abschnitte an falscher Stelle und die Wiederholungen bei einer Nachschrift nicht erklären Ich möchte demgegenüber glauben, daß eine stenographische Nachschrift auf losen Zetteln, nicht in einem gehefteten Buch, die beste Erklärung bietet. Nach der Theorie von Crompton Rhodes wäre Q 1 das aus dem Gedächtnis vom Darsteller des Marcellus (und Voltimand) zusammengestoppelte Bühnenexemplar einer Wandertruppe. Diese Hypothese macht sich der Verfasser zu eigen Ich möchte aber doch einen Einwand erheben wird

¹⁾ A. S. Cairncross: The Problem of Hamlet. A Solution. Macmillan and Co., Ltd., London 1936. 205 pp. (7 s. 6 d. net).

eine Truppe um 1600 (man braucht gar nicht an eine in ihrem Personal aufs äußerste beschränkte Wandertruppe zu denken) einen eigenen Darsteller zweier so unbedeutender Rollen wie die von Marcellus und Voltimand gehabt haben? Nach der wertvollen Arbeit von Fri Engelen über Schauspielerökonomie in Shakespeares Dramen, ShJ 63, 106 (1927), spielte vermutlich derselbe Schauspieler Marcellus und Rosenkrantz oder Voltimand und Ophelia. Muß es nicht überhaupt etwas Argwohn gegen die von Greg aufgestellte, zweifellos sehr geistreiche Hypothese erwecken, daß immer nur die Darsteller ganz kleiner Rollen — wie der Wirt in den «Lustigen Weibern» — diese Wandertruppenfassung aus dem Gedächtnis aufgeschrieben haben sollen? Sind nicht naturgemäß in den kleinsten Rollen die wenigsten Abweichungen zu finden? — Das nächste Problem ist der «Urhamlet», d. h. die 1589 bezeugte Fassung des Stücks. Nach der deutlich gegen Thomas Kyd gerichteten Anspielung von Nash in der Vorrede zu Greenes Menaphon gilt heute Kyd als Verfasser des «Urhamlet». Cairncross aber will das nicht gelten lassen: die polemische Anspielung sei im Plural gehalten, also könne auch ein anderer als der mit Namen angedeutete Kyd der Verfasser des Stückes sein. Und er reklamiert es für Shakespeare selbst. Aber daß die Pluralform nur rhetorisch ist, wie man sie seit Malone aufgefaßt hat, wird doch darnach bewiesen, daß von Kerlen gesprochen wird, die den Beruf des Gerichtsschreibers verlassen haben «to which they were born» (Kyd war der Sohn eines «scrivener»). Das kann doch nur auf einen Einzelnen gehen, wenn aber hier im Anfang der Plural singularische Bedeutung hat, so muß das doch für die ganze Stelle gelten. Trotzdem Cairncross in der Stelle auch nur Angriffe auf Kyd nachweisen kann, will er doch auch solche auf Shakespeare aus der Pluralform folgern. Er sucht dies dadurch zu stützen, daß er die (besonders von Sarrazin in seinem Buch über Thomas Kyd 1892 aufgewiesenen) Parallelen mit der «Spanish Tragedy» als vom Schauspieler des Lorenzo stammende Einschübe nachzuweisen und Eigentümlichkeiten der Q 1 als ebensolche Schauspielererinnerungen aus anderen Shakespeare-Dramen zu erklären sucht. Daß sich unter den letzteren auch «Othello» mehrmals findet, scheint mir aber doch darauf hinzudeuten, daß Shakespeare selbst solche von ihm nicht in die Fassung von Q 2 (F) aufgenommenen Stellen im Gedächtnis behalten hatte, als er zwei Jahre später (1603) den «Othello» schrieb. Fällt aber der Beweis für Shakespeares Autorschaft des «Urhamlet», dann ist auch die Vordatierung seines tiefsten Dramas bis 1588-89 unmöglich. Auch die im 8. Kapitel vorgeführten angeblichen Anspielungen auf die Armada-Zeit und die scharfsinnige Untersuchung über die Schauspielertruppen und den widerrechtlichen Druck von Q 1 bedürfen in allen Einzelheiten noch der Nachprüfung. Shakespeare soll den «Hamlet» für die Queen's Players geschrieben haben, ein Pembroke. Man habe das Stück veruntreut. Auf die Queen's Players beziehe sich auch die Angabe, daß es in Oxford und Cambridge gespielt worden sei: aber auf dem Titel von Q 1, wo diese Angabe steht, heißt es ausdrücklich «by his Highnesse players», «durch die Truppe Seiner Majestät» — das kann sich nur auf die Chamberlain's Men beziehen, die 1603 von Jakob I. zu seiner königlichen

Truppe gemacht worden waren. Zum Schluß werden alle Stücke, auf die sich Anspielungen in der Quarto von 1603 finden, da diese «approximately» zehn Jahre früher entstanden sei, vor 1593 datiert. das sind «Johann», «Heinrich IV B», «Heinrich V», «Lustige Weiber», «Was ihr wollt», «Othello» und «Pericles» — fürwahr eine Umstürzung unserer ganzen Shakespeare-Chronologie «Entweder müssen diese Stücke vor 1593 entstanden sein, oder der Beweis für das neue Datum von Q 1 fällt zusammen.» Trotz der geistreichen Versuche des Verfassers, seine Hypothese zu stützen, möchte ich doch der zweiten Annahme zuneigen. Was ganz außer acht gelassen ist, ist die auch von Sarrazin begründete sprachliche Übereinstimmung der (späteren) Jugenddramen mit den datierbaren epischen Gedichten und den Sonetten. Auch die sprachlichen Beziehungen zu Ben Jonson, auf die ich im vorjährigen Bande dieses Jahrbuchs (73, 36) hingewiesen habe, deuten in eine andere Richtung.

«Die Lösung des Hamlet-Problems» im hergebrachten Sinne — die wievielte ist es wohl? — bietet Willy Heyn¹⁾ unter dem etwas gesucht klingenden Titel «Hamlet, ich rufe dich!» dem Leser an. Immerhin, es steckt soviel starke Begeisterung für Shakespeares Werk hinter diesem Titel, daß man mit dem Verfasser darüber nicht rechten möchte. Das psychologisch-dramatische Problem glaubt er gelöst zu haben. Er sieht die «totale» Lösung in der Aufdeckung der angeblichen Schuld der Königin am Gattenmord. Aber wenn Shakespeare solchen Nachdruck auf diese Mordschuld legte, warum hat er sie nirgends ausgesprochen? Was soll da «Schwachheit, dein Name ist Weib» und ähnliches? Ist nicht das Erstaunen der Königin, als Hamlet die furchtbaren Worte spricht

«So schlimm bemah', als einen König töten
Und in die Eh' mit seinem Bruder treten —»

so echt, daß sich nicht nur Hamlet, sondern auch die Zuschauer, ja auch die Schauspieler von ihrer Unschuld überzeugen lassen? In der ersten Quarto sagt die Königin ganz deutlich

But as I have a soul, I swear to heaven
I never knew of this most horrid murder.

Stand dies in Shakespeares Vorlage, so hätte er, wollte er das Gegenteil ausdrücken, es wohl deutlich gesagt. Steht es aber in einer von Schauspielern oder Theaterbesuchern zurechtgemachten Raubausgabe, so gibt es deren Eindruck vom Charakter der Königin wieder. Auf jeden Fall muß wer immer sich um die Lösung des Hamlet-Problems bemüht, die alten Texte kennen und heranziehen. Ohne das werden fast immer falsche und willkürliche Schlüsse gezogen werden. Es will mir auch scheinen, als ob der Verfasser (dem die Literatur und Kultur der Shakespeare-Zeit ziemlich fern liegt) mit einer festen, vorgefaßten Ansicht an seine Interpretation des Stückes heranträte. Obwohl durch das Gonzago-Stück der

¹⁾ Willy Heyn: Hamlet ich rufe dich! Die Lösung des Hamlet-Problems. Berlin, 1938, Deutsche Verlagsgesellschaft m. b. H. 151 pp. (geb. 3. 80).

König als Giftmörder entlarvt worden ist, die Königin nur als schwaches Weib, das sich dem Mörder ihres Gatten nachher hingibt (also nicht als blutschänderische Ehebrecherin, wie die «seeming-vertuous queen» durch den Geist beschuldigt worden war) «You shall see anon how the Murtherer gets the love of Gonzaga's wife» — bleibt Heyns Hamlet bei seiner Anklage «Mag der Oheim als Täter entlarvt sein, seine Mutter ist Mörderin» Die Worte des Geistes, aus der die Anklage gegen die Mutter herausgelesen wird (wobei der Begriff der «Blutschande» fast immer falsch ausgelegt zu werden pflegt), werden merkwürdigerweise von Heyn, der doch darauf seine ganze Erklärung aufbaut, nicht interpretiert Er hätte dort bemerken müssen, daß kein Wort sie des Mordes anklagt, daß selbst die Anklage wegen Ehebruchs auf unsicheren Füßen steht, einzig und allein das Verbrechen des Inzests ist deutlich ausgesprochen das aber hat die Königin dadurch begangen, daß sie den Bruder ihres ermordeten Gatten heiratete Aber da die Novelle, Shakespeares indirekte Vorlage, auf den Ehebruch der Königin hinweist, darf man vielleicht annehmen, daß auch Shakespeare daran gedacht hat, trotz der Worte des Geistes

Thus was I sleeping of a brother's hand
Of life, of crown, and queen at once dispatch'd —

die darauf hinzudeuten scheinen, daß er erst durch seinen Tod die Gattin verloren hat — zugleich mit Krone und Leben Auch in 1, 2, 159 argwöhnt Hamlet noch nichts vom Ehebruch der Mutter im modernen Sinn, zu Lebzeiten seines Vaters

O schnöde Hast, so rasch [d. h. durch die Heirat]
In ein blutschänderisches Bett zu stürzen.

Er sagt ausdrücklich, daß sich ihre Liebe nach des Vaters Tode in einem Monat dem unähnlichen Bruder zugekehrt habe Schwachheit, dein Nam' ist Weib! — Das alles sieht Heyn gar nicht Seine Beweisführung ist zu wenig fundiert, als daß er eine «Lösung» erreichen könnte.

Über den Ideenhintergrund von Shakespeares Leben und Schaffen, den philosophischen und pseudo-philosophischen Ideenkreis in dem die Menschen der Zeit Elisabeths und Jakobs I. lebten, hat uns das meisterhafte kleine Buch von Hardin Craig «The Enchanted Glass» (s. ShJb. 73, 167) unterrichtet. In derselben Bahn, aber mit wesentlich eingeschränkterer Basis, bewegt sich die Untersuchung von W. C. Curry über das Fortleben der Scholastik in Shakespeares «Macbeth» und der neuplatonischen Theurgie, wie sie bei Agrippa von Nettesheim erscheint, im «Tempest», die er allgemein Shakespeares philosophische Vorbilder nennt ¹⁾ Beide Male handelt es sich um die dämonischen Wesen der Hexen und Geister und ihren Einfluß auf die Menschen. Aber Mac-

¹⁾ Walter Clyde Curry: Shakespeare's Philosophical Patterns. Louisiana State University Press. Baton Rouge 1937. 244 pp. \$. 275.

beth läßt sich von ihnen zum Bösen verlocken und stellt damit sein ganzes Leben unter ihren Einfluß, während Prospero selbst unberührt diese Mächte sich unterworfen hat. Das was Craig angedeutet hat, wird hier eingehend untersucht. Sein Verlangen, daß wir, um Shakespeare richtig zu verstehen, uns wieder zurückdenken müssen in die Gedankengänge der Renaissance, in denen das Mittelalter viel stärker vorherrschte als wir Menschen einer neuen Zeit begreifen können — dieses Verlangen ist an sich durchaus gerechtfertigt. Der Glaube an die Macht der bösen Geister, von denen wir überall umgeben sind, war nicht nur im Mittelalter, sondern auch noch in der Renaissance allgemein. Der Verfasser sucht nachzuweisen, daß die Metaphysik des Bösen im «Macbeth» ihr Vorbild im Mittelalter hat: bei Augustin und bei den Stoikern und Neuplatonikern. Des ersteren «ratio seminalis», der letzteren «*ὁ γένος σπερματικός*» ist das Vorbild dessen, was Shakespeare «nature's germens» nennt und was die bösen Hexen zerstören. Und doch steht Shakespeare wirklich auf derselben Stufe wie der Durchschnitt seiner Zeit? Hält auch er Macbeth und seine Gattin für vom Bösen besessen? «Shakespeare hat uns glücklicherweise im Fall der Lady Macbeth eine Darstellung der ekelhafteren physischen Symptome der vom Teufel Besessenen erspart» — hat er das nur «glücklicherweise» getan, oder vielleicht weil er nicht an diese Art von Besessenheit bei ihr glaubte? weil er sie eben doch nicht so grob-sinnlich sah wie viele Andere. Diese mögen immerhin unter seinen Zuschauern gewesen sein und auch den Höchsten unter ihnen eingeschlossen haben, der glaubte ein Spezialist in der dämonologischen Wissenschaft zu sein. Auch Beethoven ist erst von der Nachwelt richtig ausgedrückt und verstanden worden. sollte es nicht mit Shakespeare ähnlich stehen? Dadurch soll der Wert von Currys außerordentlich interessanter Studie nicht geschmälert werden. Wir wollen und müssen auch einmal Shakespeare ganz mit den Augen der Zeitgenossen gesehen haben, um zu erkennen, wie hoch er sich über sie erhebt.

Shakespeares Dramen sind als große Folio-Ausgabe in seinem Jahrhundert viermal gedruckt worden: 1. 1623, 2. 1632, 3. 1656 (4mal), 4. 1685. Aber seit Samuel Johnson, der große Kritiker des 18. Jahrhunderts, das Verhältnis der Texte zueinander festgestellt hatte, haben seine Nachfolger nur noch die erste Folio von 1623 für beachtenswert erklärt, die anderen drei seien wertlos. Die Abweichungen, die jede spätere Folio von der vorhergehenden aufweist, seien nur Einfälle ohne Nutzen für die wirkliche Erkenntnis von Shakespeares Text. Zwei amerikanische Gelehrte M. W. Black und M. A. Shaaber¹⁾ von der Universität von Pennsylvania, Schüler von Schelling, haben sich die

¹⁾ Matthew W. Black and Matthias A. Shaaber: Shakespeare's Seventeenth-Century Editors, 1632—1685. The Modern Language Association of America, General Series. New York: Mod. Lang. Ass. of America; London: Oxford University Press, 1937. 420 pp. (14 s. net.).

ungeheure Mühe nicht verdrießen lassen, einmal alle Abweichungen der drei späteren Folios von der ersten genau zu registrieren und zu untersuchen, um eine gerechte Einschätzung dieser ersten Wiederherausgeber von Shakespeares Dramen zu erreichen. Es ist ja in Wirklichkeit eine große Zahl der Änderungen der 2 Folio in die modernen Texte aufgenommen worden, ein Zeichen, daß sie keineswegs so wertlos sind, wie etwa noch Sidney Lee behauptet hatte. Es ergibt sich, daß die Herausgeber, die man von den Druckern unterscheiden muß, wirklich ihrer Verantwortung bewußt waren. Das gilt auch für die folgenden Folios, besonders für die bisher am meisten verachtete 4 Folio (1685). Die uns leider unbekannten Herausgeber haben sich redlich um den Text Shakespeares bemüht, aber die schlechte Arbeit der Setzer stellt ein zu großes Gegengewicht dar, so daß der Wert ihrer Arbeit nicht hervortritt. Es ist interessant zu beobachten, wie die Einsicht in den Text auf seiten der Herausgeber immer mehr steigt, wozu natürlich auch die im 17. Jahrhundert allmählich durchdringende Reform der Orthographie und Interpunktion kommt. Die Redaktoren, besonders von F 3 und F 4, stellen sich ihren Nachfolgern im 18. Jahrhundert keineswegs unebenbürtig an die Seite, sie haben viel zur Klärung des Textes beigetragen. Als Beispiel mag etwa erwähnt werden, daß der Herausgeber von F 4 zuerst die Stellen durch Gedankenstriche bezeichnet, wo eine Rede im Satz abgebrochen ist. Unter den etwa 3000 Korrekturen, die durch F 2-4 in den Text eingeführt wurden, sind etwa die Hälfte nützliche Besserungen, die in den heutigen Ausgaben wiederkehren. Man darf nicht vergessen, daß Nich. Rowe seiner Ausgabe (1709) F 4 zugrunde legte, während Theobald F 2 für seine Textgrundlage (1733) wählte. Die ungeheuer fleißige Untersuchung besonders der psychologischen Gründe der Textveränderung in diesen frühen Ausgaben, den Folios, ist außerordentlich lehrreich. Besonderen Dank aber verdient, daß wir das ganze Material in übersichtlicher Anordnung vorgelegt bekommen — keine Lektüre für den Lehnstuhl, aber ein Buch, das man bei schwierigen Stellen immer wieder mit Nutzen nachschlagen wird.

Eine sehr wertvolle Bibliographie der Shakespeare-Ausgaben des frühen 18. Jahrhunderts hat H. L. Ford¹⁾, in Lavourrick, Mevagissey (Cornwall), als Privatdruck herausgebracht. Er hat alle erhaltenen und bis jetzt bekannten Ausgaben von 1700 bis 1740 genau kollationiert und Untersuchungen angestellt über das Shakespeare-Bild, das von B. Arland gezeichnet, von G. Duchange gestochen, von Du Guernier vielleicht unabhängig nachgestochen, sich in der 2. Auflage von Rowes Shakespeare (1714) und der 1. von Theobalds (1733) findet, sowie über die beiden Drucker eigener Shakespeare-Ausgaben, R. Walker

¹⁾ H. L. Ford: Shakespeare 1700—1740. A Collation of the Editions and Separate Plays with some account of T. Johnson and R. Walker. Oxford. Printed at the University Press. 1935. 145 pp. (21 s. net.).

(1734—5) und T. Johnson, einen englischen Buchhändler im Haag, der in einer großen «Collection of the best English Plays» (Haag 1711) acht Shakespeare-Dramen brachte. Außer dieser in Holland gedruckten Sammlung sind nicht weniger als 11 Gesamtausgaben — Rowe (3), Pope (3), Theobald (3), J. Tonson (1735) und R. Walker (1734-5) in dieser Zeit herausgekommen. Noch mehr zeigt die Menge der Einzeldrucke, wie groß beim lesenden wie beim Theater besuchenden Publikum das Interesse für Shakespeare in der damaligen Zeit war. Man macht sich gerade in Deutschland oft ein ganz falsches Bild von diesem Zeitalter Popes und seinem Verhältnis zu Shakespeare. Nicht weniger als 39 Einzelausgaben des «Hamlet» erschienen zwischen 1703 und 1739 neben den Gesamteditionen. Auch hier sind durch die genaue Kollation von Ford viele bisher nicht beachtete Drucke aufgedeckt worden, wie besonders ein Vergleich ergibt mit der recht guten Bibliographie von Henriette C. Bartlett, Mr. William Shakespeare, Original and Early Editions of his Quartos and Folios, his Souree Books and those containing Contemporary Notices (Yale University Press 1922). Vielleicht hätte bei der Kollation noch auf die durch Gänsefüßchen ausgedrückten Klammern an den auf dem Theater wegzulassenden Stellen geachtet werden sollen. In der Quarto des «Hamlet» von 1703 (Ford Nr. 39), die ich aus dem Nachlaß von Hermann Türk besitze, sind diese Stellen, wie die Vorrede «To the Reader» angibt, so bezeichnet. Das scheint auf Davenant zurückzugehen und ist wichtig für eine Bühnengeschichte des «Hamlet». Denn es wäre nicht ausgeschlossen, daß die Tradition noch weiter zurückreicht. Davenant verkörpert für uns ja doch die Überlieferung von Shakespeares Truppe: daß aber auch bei dieser der «Hamlet» nur mit Kürzungsstrichen aufgeführt wurde, scheint heute sicher zu sein. Übrigens hat Fords bibliographische Sorgfalt auch die Gedichte Shakespeares in allen Varianten der Separatdrucke und der Ergänzungsbände zu den Dramenausgaben festgestellt. Jeder an diesen Einzelheiten interessierte Leser wird ihm dankbar sein; unsere Kenntnis von Shakespeares Nachleben im Zeitalter Popes ist ein gutes Stück gefördert worden.

Shakespeares Siegeslauf in Deutschland von England aus gesehen bringt die sehr gute Zusammenstellung der deutschen Stimmen zu Shakespeare zwischen 1740 und 1815, also von Jakob Bodmers noch recht fremder Erwähnung des «Saspar» bis zu Friedrich Schlegels Wiener Vorlesung mit ihrem Versuch einer romantischen Eindringung in Shakespeares Wesen. Dazwischen steht Goethe, über den chronologischen Rahmen erhaben, als geistiger Führer der Zeit den Weg zu Shakespeareweisend. Proben von Übersetzungen führen von Borckes «Caesar» (1741) und dem «Romeo» des Baslers Grynaeus (1758) an, über Mendelssohn, Wieland, Gerstenberg, Weiße, Lessing, Herder, Bürger, Schiller, Schlegel zu Tiecks Tochter und Baudissin. Dadurch, daß womöglich derselbe Passus — die Hexenszene aus «Macbeth», Hamlets Monolog «Sein oder nicht sein» — herausgehoben wird, kann der Leser die künstlerische Stellung der Übersetzer zu Shakespeare gut erkennen.

In der Einleitung betont der Herausgeber R. Pascal¹⁾ seinen Gegensatz zu Gundolfs «Shakespeare und der deutsche Geist»: nicht der deutsche Geist als solcher sei von Shakespeare durchdrungen worden, sondern immer nur eine bestimmte Schicht. Andererseits habe die selbständige Entwicklung dieses deutschen Geistes, von anderen Faktoren bedingt, das Verhältnis zu Shakespeare bestimmt. Der pedantisch-kleinbürgerliche Geist, der Shakespeare als zügellos ablehnenden mitteldeutschen Kritiker der 40er und 50er Jahre, dem die großzügigen genialischen Balten als Stürmer und Dränger entgegentraten, habe in der Masse des deutschen Publikums immer weiter geherrscht. Das ist gewiß richtig — aber auch noch das viktorianische Publikum war so eingestellt, und doch darf man den deutschen Geist ebensowenig wie den englischen nur nach der großen Masse beurteilen. Unmittelbar nach der mächtigen Shakespeare-Begeisterung der Romantiker sei Grillparzer mit seinem ganz anders ausgerichteten Schicksalsdrama gekommen, das zeige, wie wenig tief der Einfluß Shakespeares gegangen sei. Ich glaube zunächst, daß der deutsche Geist nicht ohne weiteres mit dem deutschen Geschmack zu identifizieren ist, Shakespeare konnte auch wirken, obwohl seine Tragödien der tiefsten Erschütterung entkleidet waren — bei uns wie in England. Auch Grillparzer steht auf Shakespeares Schultern, trotzdem er als Romantiker katholischer Tradition sich zunächst von Calderon führen ließ. Was der Darstellung von Pascal abgeht, ist die Geschichte Shakespeares auf der deutschen Bühne. Erst in ihr wird der Shakespeare-Enthusiasmus des deutschen Publikums wirklich lebendig und auch für den Kritiker in greifbare Nähe gerückt. Aber auch so wird man Pascals nützliche und gut ausgewählte Zusammenstellung dankbar begrüßen.

Die großangelegte, ein ungeheures Material bewältigende Geschichte der englischen Literatur des Berliner Anglisten Walter F. Schirmer²⁾ bringt auch jedem Shakespeare-Freund reiche Belehrung. Die geistreiche Art der Darstellung sorgt dafür, daß die Lektüre auch ein hoher Genuß ist, wenigstens überall wo die Stoff- und Namenfülle nicht den Leser zu schwer belastet. Wir werden uns besonders an dem Kapitel über Shakespeare freuen dürfen, den Schirmer unzweideutig in die Renaissance, nicht in das Barock stellt. Shakespeares Persönlichkeit freilich kommt etwas zu kurz: das liegt an dem Plan des Buches, das ein Führer durch die Geschichte der Literatur, nicht der Dichter sein will. So treten uns direkt die Werke entgegen, die Sonette zuerst, etwas vergraben unter den modischen Sonettensammlungen der elisabethanischen Gesellschaft; dann die Verserzählungen ebenso eingereiht in die Entwicklung des Kleinespos mit antikem Stoff, endlich die Dramen, sich selbst Raum und Geltung verschaffend neben der großen Masse

¹⁾ R. Pascal: Shakespeare in Germany 1740—1815. Cambridge University Press, 1937. 199 pp. (7 s. 6 d. net).

²⁾ Walter F. Schirmer: Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1937. 679 pp. RM. 18.—.

elisabethanischer Theaterware Schirmer übernimmt die übliche Einteilung in Komödien, Historien, Tragödien und Romanzen, rechnet aber die Plutarchdramen zu den Historien, wofür sich manches anführen läßt. Schließlich kommt es ihm ja auch nicht auf starre Rubriken an, wenn er in «Romeo und Julia» ein tragisches Lustspiel sieht, weil hier das tragische Moment noch nicht im Charakter des Helden begründet sei, so führt er anderseits mit Recht unter den tragischen Helden auch Brutus und Coriolan auf. Und er selbst nennt, trotz seiner Zuteilung zu den Historien, «Antonius und Cleopatra» die wahre Liebestragödie (im Gegensatz zu «Romeo»). Es sind viele originnelle und wohlzuerwägende Gedanken in diesen Kapiteln enthalten, die sehr zu einem näheren Eingehen verlocken. Daran schließt sich ein Abschnitt über die Shakespeare-Apokryphen, der übrigens auch «Heinrich VIII» einschließt. Etwas undeutlich heißt es «Die Reihe glänzender Aufzüge erinnert an die Prunkszenen in Shakespeares Heinrich V» — ich möchte gerade diese sich genau an die Chronik haltenden Aufzüge lieber Shakespeares Mitarbeiter zuschreiben. «The Puritan» ist aus Versehen als «der Puritaner» wiedergegeben, die Titelrolle ist weiblich. Den Helden der «Yorkshire Tragedy» als «Wüstling» zu bezeichnen, geht wohl zu weit. Aber all dies ist nur ein Abschnitt in einer neu gesehenen und neu verarbeiteten Geschichte des englischen Dramas, diese wieder nur ein Teil der neuen Geschichte der englischen Literatur, die selbst dem Kenner auf jeder Seite fast Neues und Bedeutsames aufzuzeigen weiß. Gerade, wenn er Shakespeare in diesen reichen Rahmen gestellt sieht, wird auch der Laie eine richtigere Abschätzung von Shakespeares künstlerischer Leistung erkennen. Auch er wird aber die wissenschaftliche Leistung bewundern, die in einem solchen Buch steckt.

Eine Geschichte der englischen Literatur¹⁾, besonders vom geistesgeschichtlichen Standpunkt gesehen, die die Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert umfaßt, wird dem Shakespeare-Freund willkommen sein, auch dann, wenn sie wie in diesem Falle die Hauptgestalt, Shakespeare selbst, ausgelassen und einem besonderen Bändchen vorbehalten hat. Paul Meißner hat sich als vorzüglicher Kenner und Erforscher der Geistesgeschichte der Renaissance und des Barock ausgewiesen, so daß er ganz besonders geeignet für eine solche knappe Zusammenfassung gerade dieser Zeit erscheinen muß. Man wird hier durch die reiche Gelehrsamkeit und das eigenbegründete Urteil des Verf. überall gefördert werden, auch wo man eine abweichende Ansicht gegen ihn verteidigen möchte. Das letztere zeigt sich in der Anordnung und Verteilung des Stoffs unter die Überschriften Renaissance, Humanismus, Barock, wenn Meißner die Petrarkisten in die zweite, nicht die erste Gruppe einreihet, so ist das Vorbild Petrarca als Persönlichkeit zweifellos als klassischer Humanist zu werten, aber in seiner Lyrik doch mehr als

¹⁾ Paul Meißner: Englische Literaturgeschichte. II. Von der Renaissance bis zur Aufklärung [Sammlung Göschen 1116.] 139 pp. (RM. 1.62).

richtunggebender Renaissancedichter Meißners Begriff der Entwicklung scheint manchmal anders gefaßt zu sein, als wir das gewohnt sind, wenn er der Chronologie direkt entgegenläuft. Die Entwicklungslinien im bukolischen Roman verlaufen, so meint er S. 49, von Greenes «Menaphon» über Lodges «Rosalynd» zu dem Höhepunkt, Shakespeares «Arcadia», aber die «Arcadia» ist doch 1586, «Menaphon» 1589 und «Roselynd» 1590 entstanden. Ausgezeichnet sind die uns hier besonders interessierenden Abschnitte über das Drama der Shakespeare-Zeit, ich muß das auch dort anerkennen, wo ich wie etwa bei Chapman an meinem wesentlich abweichenden Standpunkt festhalten möchte.

Daß das Mittelalter mit dem Anbruch der Neuzeit nicht verschwand, sondern besonders in England noch weiterwirkte und so den stark von der Spätgotik beeinflussten elisabethanischen Stil schuf, beginnt mehr und mehr anerkannt zu werden. Über Chaucer, Lydgate und Caxton, die dem 16. Jahrhundert noch vielfach als Muster der mittelalterlichen, gotischen Geist in die neue Renaissancekunst Englands. In einem glänzend geschriebenen Buch behandelt der Professor an der kalifornischen Universität zu Berkeley Willard Farnham das mittelalterliche Erbe der elisabethanischen Tragödie¹⁾. Es handelt sich ihm nicht um irgendwelche formale Beziehungen, sondern um den Begriff des Tragischen schlechthin. Dieser hat sich im Mittelalter eigenartig geformt durch die christliche Auffassung vom Tode als Unglück und Lohn der Sünde. Die mittelalterliche Lehre von der Welt als Jammertal, die der antiken rein diesseitigen Anschauung entgegentritt, obwohl sie auch selbst spätantike Elemente enthält, findet ihre deutlichste Ausprägung in dem berühmten Gedicht des Bernhard von Morlaix «De contemptu mundi» aus dem 12. Jahrhundert, und seinen zahlreichen meist gleich betitelten Nachahmungen, die diesen antik-gotischen Stoff immer wieder behandeln. Über Innozenz III., Petrarca und Boccaccio bis zu Erasmus und über ihn hinaus. Auch die englische Literatur des 16. Jahrhunderts weist eine große Zahl von Übersetzungen und Nachahmungen dieser weltverachtenden Werke der echt gotischen Philosophie auf. Aber die Tragik selbst ist doch für die Menschen dieser Spätgotik oder Frührenaissance in der Unbeständigkeit des Glücks begründet. Das Rad der Fortuna dreht sich beständig, wer heute oben steht, liegt morgen schon unten. Boccaccios «De casibus virorum illustrium» lehrt dies den spätmittelalterlichen Jahrhunderten, aber auch noch dem 16. Jahrhundert. Die Antike hatte den Ruhm über den Tod siegen lassen, die Gotik aber will zeigen, daß die Sünde im Tode bestraft wird, daß alle Hochgestiegenen nur um so tiefer im Tode fallen. Die Ruhmsucht ist Übermut und wird von Elend und Schande abgelöst, das ist der Sinn der Tragik. Erzählungen dieses Inhalts nennt das Mittelalter, nennen auch die englischen Schüler Boccaccios Chaucer und Lydgate Tragödien. Das Hauptbuch solcher Tragödien in elisabethanischer Zeit, der «Mirror

¹⁾ Willard Farnham: The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy. Berkeley. University of California Press. 1936. 487 pp. (\$ 5.—).

for Magistrates» geht nicht nur der dramatischen Tragödie voraus, er begleitet sie in seinen verschiedenen Erscheinungsformen bis 1611. Als «Caesar», «Hamlet», «Othello», «Macbeth», «Lear», «Antonius und Cleopatra» und «Coriolanus» die Bühne beherrschten, erbaute sich die ältere Generation jedenfalls noch an den Berichten der Geister der Hochstehenden von ihrem tiefen Niedersinken — darunter auch Cordelia und Cleopatra — in der letzten Ausgabe des «Mirror for Magistrates». Dieses Nachleben der gotischen Tragik in Boccaccios Prägung in der elisabethanischen Tragödie und bei Shakespeare selbst hat uns Farnham in seinem ausgezeichneten Buche deutlich vor Augen geführt. Freilich, Shakespeare überwindet das Mittelalter, sein «Julius Caesar» zeigt zum erstenmal die große Tragik einer neuen Zeit, die nicht in der launischen Fortuna, sondern im Charakter des Helden, Brutus, begründet ist. Das wird durch den Kontrast gegen andere Tragödien der Zeit mit antikem Stoff klargemacht. Diesen Gegensatz erkannt zu haben, ist das große Verdienst der vorliegenden Untersuchung.

Auf ähnlichen Wegen wie Farnham, nur nicht so weit ausholend, bewegt sich die Arbeit eines anderen amerikanischen Forschers, Theodore Spencer von der Harvard-Universität über die Bedeutung des Todes für die elisabethanische Tragödie¹⁾. Auch er zeigt, mit reichem Wissen ausgestattet, die Herkunft der Todesvorstellung der Elisabethaner aus antiken, jüdischen und christlichen Quellen, die im Mittelalter ihre eigene Prägung bekommen haben. Dabei kann er auf den großen Unterschied zwischen dem Hochmittelalter mit der milden und dem Spätmittelalter mit seiner krassen Todesvorstellung hinweisen. Denn erst von etwa 1400 an tritt der unheimliche Knochenmann mit seiner Sense in der Bildkunst wie in der Dichtkunst der europäischen Völker überall auf. Einen deutlichen Grund dafür weiß Spencer allerdings nicht anzugeben. Wir werden ihn neben der Mystik vor allem in der Verbürgerlichung der europäischen Kultur um 1400 suchen müssen. Der Idealismus des Rittertums wird abgelöst durch den derberen Realismus der jetzt zur Herrschaft gelangten Zünfte, die auch den Tod in leibhafter Gestalt als drohendes Skelett sehen wollen. Freilich, die sprachlichen Formen sind noch ein Jahrhundert lang einfach und zeigen noch keinen realistischen Reichtum. Erst das 16. Jahrhundert bringt fast plötzlich ein Anschwellen der Bezeichnungen für den Tod und seine Eigenschaften bis zu größter Mannigfaltigkeit. Ich glaube, das hängt mit der bewußten Pflege der Epitheta durch den Humanismus, durch Ravisius Textor und andere Stilisten zusammen, die sie in Lexikonform vereinigt haben. So kommt ein reicher Schatz von Bezeichnungen und Bildern zu den elisabethanischen Dramatikern. Marlowe ist es, der mit starker Hand das Todesmotiv in den Dienst seiner dramatischen Kunst

¹⁾ Theodore Spencer: *Death and Elizabethan Tragedy. A study of convention and opinion in the Elizabethan drama.* Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, Oxford University Press. 288 pp. (10 s. 6 d. net.).

stellt Shakespeare hat überall die überkommenen Ausdrücke mit neuem Leben erfüllt was vor ihm zum Gemeinplatz geworden war, erörtert er, tief in das Wesen der Dinge eindringend. Bei Webster erst finden wir wirklich neue Bilder — er hat ja, wie einst der Dichter Rupert Brooke erkannte, dem Tod ein eigenes Studium gewidmet Interessant sind die Vorstellungen von der Hölle, die aus Seneca, Vergil und Mittelalter gemischt sind, und zu denen Marlowe sogar den Islam heranzieht (2 Tamb. 2, 3) Aber Shakespeare bringt sie (in Richard III, Hamlet, Maß für Maß) zu stärkster dramatischer Wirkung Besonders lesenswert ist auch das Kapitel über den Selbstmord in der Vorstellung und Beurteilung der Elisabethaner. Man sieht immer wieder, wie stark die Antike bei ihnen wirksam war, wie aber die Staatsreligion ein allzu starkes Heidentum nicht durchdringen läßt Das Buch von Theodore Spencer ist außerordentlich lehrreich und wird viele Anregung für die Erforschung elisabethanischer Geistes- und Stilgeschichte ausstrahlen

II. Einzelreferat.

Napoleone Orsini *Studi sul Rinascimento Italiano in Inghilterra con alcuni testi inglesi inediti* Firenze, G. C. Sansoni, 1937 VIII u 141 S L 20,—

Wenige Gebiete der englischen Literaturgeschichte sind so sorgfältig durchforscht wie der Einfluß der italienischen Renaissance auf England Um so höher ist es zu werten, wenn es dem Mailänder Anglisten, Napoleone Orsini, gelingt, auf Grund ausgedehnter Studien im Britischen Museum und in der Bodleiana neue Tatsachen ans Licht zu bringen und frühere Vorstellungen zu berichtigen Die vorliegende Schrift besteht aus fünf selbständigen Aufsätzen, die alle innerlich irgendwie miteinander verbunden sind und vielfach Bezug nehmen auf die frühere vortreffliche Studie des Verf's «Bacone e Machiavelli» (Genova 1936)¹⁾

Der erste und zugleich umfangreichste Aufsatz (S 1—47) befaßt sich mit dem viel behandelten Thema von der Bekanntschaft der Elisabethaner mit Machiavelli Aus Gründen der Zensur war es im England des 16. Jahrhunderts nicht möglich, eine Übersetzung der politischen Schriften des großen Florentiners im Druck herauszubringen Um so rätselhafter erschienen die vielen Zitate aus Machiavelli in der Literatur des ausgehenden Jahrhunderts Orsini bringt nunmehr die Lösung, indem es ihm gelingt, nicht weniger als fünf MSS von unveröffentlichten Übersetzungen des «Principe» und nicht weniger als drei der «Discorsi» an das Tageslicht zu ziehen. Bisher mußte man sich mit der Tatsache begnügen, daß dem gebildeten Elisabethaner lediglich eine italienische Ausgabe Machiavellis zur Verfügung stand in einem Druck, den der Londoner Buchhändler John Wolfe 1584 veranstaltet hatte. Die sorgfältigen Untersuchungen O's liefern das interessante Ergebnis, daß es

¹⁾ Vgl. Sh.-Jb. 73, 171.

sich um zwei verschiedene Versionen einer Übersetzung des «*Principe*» handelt, die dem Text von Wolfe folgt. Die eine Version (A), die in drei MSS erhalten ist, scheint aus der Umgebung des bekannten italienischen Emigranten Petruccio Ubaldini zu stammen, die verblüffende Erscheinung, daß die zweite (B) Versitate aus Petrarca in dem gleichen englischen Wortlaut enthält, sucht O mit aller Vorsicht dadurch zu erklären, daß den Verfassern der beiden Versionen die gleiche, uns nicht erhaltene englische Übertragung der Petrarcaschen Verse zu Gebote stand. Während die Bearbeiter des «*Principe*» unbekannt sind, geht bei den «*Discorsi*» der Name des Übersetzers, John Levett, aus dem Vorwort hervor. In diesem wirft Levett sich mit einem für das damalige England erstaunlichen Mute zum Verteidiger Italiens und Machiavellis gegenüber den Puritanern auf mit der Begründung, daß Aberglauben immer noch besser sei als Atheismus und eine schlechte Regierung besser als Anarchie. Die Übersetzung, die nur in einem MS vorliegt und 1598 begonnen wurde, folgt ebenfalls dem Text von Wolfe und gibt die Gedanken des Originals klar und ausdrucksvoll wieder. Den sonst nicht weiter bekannten Levett identifiziert O. mit allem Vorbehalt mit dem gleichnamigen Verfasser eines Traktates über Bienenzucht vom Jahre 1634. Möglicherweise hätte eine Durchsicht der State Papers und der Veröffentlichungen der Royal Commission of MSS. uns noch weitere Aufschlüsse über Levett gebracht. Von den beiden anderen MSS enthält das eine nur ein Bruchstück einer zweiten Übersetzung, das andere nur einen beschränkten Auszug aus den «*Discorsi*».

Der zweite Aufsatz befaßt sich mit einer noch nicht herausgegebenen anonymen englischen Tragödie «*Tancred*» (um 1600), auf die Greg zum erstenmal 1931 kurz hingewiesen hatte. O untersucht aufs sorgfältigste die Geschichte der berühmten Novelle Boccaccios auf englischem Boden und stellte als Quelle der romantisch-volkstümlichen Tragödie Boccaccio selbst oder eine unbekannte Zwischenstufe fest.

Der dritte Aufsatz beschäftigt sich mit dem Schicksal der «*Ricordi politici e civili*» von Gucciardini, dessen «*Storia d'Italia*» bereits 1579 von Fenton ins Englische übertragen worden war. O. weist aufs sorgfältigste nach, daß die bisherigen Mitteilungen über Übertragungen der «*Ricordi*» irreführend sind, indem es sich da nur um Übersetzungen sekundärer Kompilationen aus dem Italienischen, Französischen und Lateinischen handelt, die im besten Falle nur einen kleinen Teil der «*Ricordi*» enthalten.

Daß O. nicht nur ein ungemein sorgfältiger Forscher, sondern auch ein vortrefflicher Darsteller ist, erweisen seine beiden letzten Aufsätze, von denen der erste in anziehender Form Gabriel Harvey auf Grund der von Moore Smith veröffentlichten «*Marginalia*» als typischen Renaissance-menschen im Sinne von Burdach hinstellt. Wir erfahren dabei, wieviel von seinen Schlagworten Harvey den Italienern verdankt und wie nahe er bereits den Gedankengängen von Bacon steht. Diesen Ausführungen fügt sich endlich noch organisch der letzte Aufsatz an, der wiederum ein den Anglisten wohlbekanntes Problem behandelt, Miltons Studium von

Machiavelli Ohne weiter Stellung zu Liljegrens bekannten Theorien zu nehmen, weist hier O. nach, daß die Zitate in Miltons «Commonplace book» in ihrer Mehrzahl aus den «Discorsi» stammen und nur auf den Republikanismus Machiavellis Bezug nehmen, aber nicht auf die sogenannte Machiavellistische Politik des Betruges und der Gewalt

Man kann nach diesen Proben nur wünschen, daß der Verf. seinem bisherigen Arbeitsgebiete auch weiterhin treu bleibt

Freiburg i Br

Friedrich Brie.

Anmerkung. Einige Exemplare der vom Tempel-Verlage veröffentlichten und von Professor L. L. Schücking redigierten doppelsprachigen Ausgabe von «Antonius und Cleopatra» und «Titus Andronicus» tragen auf dem Titelblatt die Angabe «Deutsch von A. W. Schlegel und Dorothea Tieck». Diese falsche Verfasserbezeichnung geht, wie Professor Schücking ausdrücklich festgestellt haben mochte, nicht auf einen Irrtum von ihm zurück, der im Gegenteil ausdrücklich auf dem Titelblatt die Namen «Schlegel und Tieck» vorzeichnet und in den Anmerkungen S. 273 und S. 286 Baudissin als Übersetzer namhaft macht, sondern sie ist nach Mitteilung der Verleger «beim Nachdruck dieses Werkes durch ein Versehen eingesetzt worden».

Zeitschriftenschau.

Von

Hubert Pollert und Karl Thielke.

I. Allgemeine Aufsätze.

Fortschritte in der Shakespeare-Forschung

Die Krönungsnummer des TLS ¹⁾ (1 5 37; 334f) bringt einen Überblick über die Shakespeare-Forschung der letzten 100 Jahre. Es werden die hauptsächlichsten Werke aufgeführt, die in diesem Zeitraum unsere Kenntnisse über das Leben des Dichters, das Theater seiner Zeit, über die Textgeschichte und die Chronologie seiner Werke erweitert haben. Außer englischen und amerikanischen Forschern werden auch deutsche und französische genannt.

Lexikographie zur Zeit Shakespeares

Die Kompilatoren zwei- und mehrsprachiger Wörterbücher zur Zeit Shakespeares (ital-engl. John Florio 1598, span-engl. Richard Percival 1591 und John Mincheu 1599, franz-engl. R. Cotgrave 1611) gehen in Anordnung ihres Materials und in ihren Definitionen auf die schon vorliegenden älteren lateinisch-englischen Wörterbücher von Sir Thomas Elyot (1538), Thomas Cooper (1548) und bes. auf Thomas Thomas' *Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae* (1588, ¹1596) zurück. Alle diese Wörterbücher sind für die Erkenntnis der Sprache Shakespeares von großer Wichtigkeit (D. T. Starnes in PMLA. 52, 1005—18).

Handschriften.

Alfred Harbage bringt eine Ergänzung der Liste von Hss. von Theaterstücken der Zeit 1558—1700, vgl. ShJ. 72, 172 (PMLA. 52, 905 bis 907).

J. Brights Stenographie

M. Förster äußert sich erneut zu der Frage, ob die „schlechten“ Quartausgaben stenographische Nachschriften nach T. Brights Kurzschriftsystem sind (vgl. ShJ. 68, 87—102). Er bringt Gründe vor, um die Einwendungen, die kürzlich gegen diese Theorie von W. Matthews (Lib. 4. Ser. [1935], 481—498) und Madeleine Doran (MP. 33 [1935],

¹⁾ Verzeichnis der Abkürzungen s. unten bei der Bibliographie.

139—157) gemacht wurden, zu entkräften Förster glaubt, daß die Frage noch nicht geklärt ist, und daß genaue Untersuchungen einzelner elisabethanischer Stücke hier weitere Aufklärung bringen könnten. (PhQ XVI, 1—39)

H T Price und William Matthews diskutieren erneut die Frage, ob und in welchem Umfange stenographische Nachschriften von Auführungen die Grundlage für die sogenannten schlechten Quartausgaben, besonders für die Quartausgaben von «Henry V» und «King Lear» gebildet haben können (Libr. 17, 1937, S 225—230)

Holinsheds Chronik

In der Ausgabe von 1577 seiner «Chronicles» bemühte sich Holinshed objektiv zu sein, ohne Vorurteile gegen Maria und die Katholiken. Die spätere Ausgabe von 1587 unterscheidet sich von der ersten durch ihre propagandistische Haltung gegen das «Ungodly Life of these Catholikes». Diese Überarbeitung stammt von John Harrison, George Bishop, Ralph Newbury, Henry Denham und Thomas Woodcocke (Clarence Brownfield in TLS 7 8 37, 576)

Shakespeare und das Barock

Die viel erörterte Frage, ob und in welchem Umfange in Anlehnung an Woelfflins «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» der Begriff «Barock» auf das Werk Shakespeares angewandt werden kann, wird von Oskar Boerner erneut aufgegriffen. Ohne wesentlich neue Gesichtspunkte beizubringen, stellt er die bisher laut gewordenen Auffassungen unter Hervorhebung ihrer leitenden Gedanken gegenüber und kommt zu dem Schluß, «daß der Begriff des literarischen Barocks recht vieldeutig und daher auch heftig umstritten ist. Bei dieser Unklarheit ist der Begriff geradezu zu einer Gefahr für die englische Literaturwissenschaft geworden» (S 378). (GRM. 25, 1937, S 363—381)

Zu ähnlichen Resultaten kommt ein sehr klar und nüchtern abwägender Artikel von Jaroslav Albrecht (Časopis pro Moderny Filology, Prag 1937), von dem man nur bedauert, daß er wegen seines tschechischen Gewands wenig gelesen werden kann. Er stellt fest, daß sich bei Shakespeare zwar Ansätze zum Barock finden, daß er als Künstler aber im wesentlichen noch in der Renaissance steht.

Gefahren der Shakespeare-Kritik

In temperamentvoller Weise geißelt H T Price die Haarspaltereien, die bei einzelnen Auslegern Shakespeares fast zur Methode geworden sind. Er belegt mit Beispielen, wie häufig Beweisgänge auf unsicheren Prämissen aufgebaut sind, wie manches in den Text hineingeheimnist ist, was natürlich erklärt werden kann. Der Versuch z. B., auf das Vorkommen einiger seltener Wörter hin ein unbekanntes Werk einem bestimmten Verfasser zuzusprechen, führt leicht zu voreiligen Schlüssen. Parallelen finden sich in Dichtungen aus der elisabethanischen Zeit oft,

aber das gestattet noch nicht, von Plagiaten zu sprechen, jeder Dichter jener Zeit ahmt nach und findet Nachahmer, ohne daß jemand grundsätzlich daran Anstoß nimmt. Der Nachweis textlicher Übereinstimmungen in verschiedenen Werken allein genügt noch nicht, um ein Werk datieren zu können oder die Beeinflussung des einen Dichters durch den andern zu beweisen. Schlußfolgerungen, die sich fast ausschließlich auf Untersuchungen des Metrums stützen, sind mit Vorsicht aufzunehmen. Die Untersuchung der Schreibweise der Wörter kann in der Regel nicht weit führen, weil sich die Schreibweise im 16. Jahrhundert zwei- bis dreimal geändert hat. Zum Schluß rückt Price noch einige eingewurzelte falsche Meinungen über das Urheber- und Druckrecht um 1600 zurecht (JEGP 36, 1937; S. 151—167).

II. Einzelne Dramen Shakespeares.

Two Gentlemen of Verona

Der sprunghafte Ortswechsel in Shakespeares «Two Gentlemen of Verona», der die Geschlossenheit des Eindrucks stört, drängt immer wieder zu Erklärungsversuchen. George B. Parks hat jüngst (Huntington Library Bulletin Nr. 11, April 1937, S. 1—11) erneut nachgewiesen, daß es unmöglich ist, den Handlungsablauf mit den angegebenen Orten in Einklang zu bringen. Zur Behebung der Zweifel schlägt er folgende Hypothese vor: Die auftretenden Schwierigkeiten sind alle irgendwie mit der eingeflochtenen Reiseepisode verbunden. Shakespeares Handlung spielt ursprünglich nur in Verona. Das Reisemotiv, das auf Montemayors «Diana» zurückgeht, ist von dem Dichter nachträglich in das Drama eingeflochten worden und nötigt ihn nicht nur zur Einfügung neuer Szenen, sondern auch zur Vornahme von Änderungen in dem vorhandenen Teil. Diese Einschübsel lassen sich durch Stilvergleichen mit den älteren Teilen des Lustspiels bis zu einem gewissen Grade nachweisen.

Love's Labour's Lost

Die Annahme, daß Holofernes eine Karikatur Chapmans ist, wird durch einen Hinweis von G. G. L. (N & Q. 172, 7) gestärkt, der in den Zeilen V, 1, 21ff. eine Anspielung auf Chapmans «Epicedium» erkennt, in dem Chapman debt mit kept reimt. M. H. Dodds glaubt in V, 1, 77—83 eine Anspielung auf Hitchin Hill, den Wohnort Chapmans, zu erkennen (N & Q. 172, 287.)

Merchant of Venice.

Der Rechtsstreit im «Merchant of Venice» wird immer verschieden aufgefaßt werden, je nachdem, ob man seiner gerichtlichen Durchführung aus dem einfachen natürlichen Rechtsempfinden heraus zuschaut, oder ob man als Jurist die Verhandlung verfolgt. Ernst Weigel sucht darzulegen, daß die früher von Jhering und Kohler gemachten Versuche, die Abweisung der Klage Shylocks als juristisch gerechtfertigt hinzustellen, nicht ausreichen. Nach ihm ergibt sich, «wenn man

vom positiven Recht ganz absieht und nur die Rechtslogik sprechen läßt, die gefühlsmäßig geforderte Klageabweisung aus zwei Gründen» (S 205) Einmal ist Shylocks Vertrag von vornherein nicht ernst gemeint und darum nichtig Zum andern wird vor Gericht dem Gläubiger die Darlehenssumme nachträglich mehrfach angeboten, die Anwendung des nur als Druckmittel angesehenen Pfandrechtes auf das Fleisch des Antonio würde jetzt unsinnig sein Also ist der Entscheid des Richters recht und billig Weigelin sucht dann noch das strenge Urteil gegen den Juden zu begründen Shylock hat unzweifelhaft die Absicht gehabt, den Antonio aus Rachsucht und Habgier zu töten, deswegen ist seine Bestrafung sittlich gerechtfertigt (DNS 45, 1937, S 204—208)

Helen P Pettigrew betont die realistische Auffassung von Bassanios Charakter und die zeitgenössischen Bedingungen dieser Figur Er ist nach der Verfasserin nicht einfach ein gewinnstüchtiger Werber um die Hand der reichen Portia, sondern ein typischer Mann der Zeit Elisabeths, der in jeder Weise Portia als Gattin verdient (PhQ 16, 296 bis 306)

The Merry Wives of Windsor

John W. Draper weist darauf hin, daß eine subtile Ironie in der Charakterzeichnung des Friedensrichters Robert Shallow darin liegt, daß sich unter den Zuschauern viele junge Juristen und Rechtsstudenten befunden haben, die in dem Friedensrichter eine Alterskarikatur ihrer selbst erkannt haben müssen (N Mitt 38, 257—269)

Romeo and Juliet

Olin H Moore beschäftigt sich in einem Aufsatz mit der Stoffgeschichte von «Romeo and Juliet» und hofft, darin die Beziehungen zwischen Bandello (1554) und einem Cavaliere Gerardo Boldieri, der unter dem Pseudonym Clizia ein Gedicht über Romeo und Julia schrieb (1553), das auf die Novelle von Luigi da Porto zurückgeht, klären zu können Bandello folgt in der Hauptsache auch dieser Novelle, schließt sich an einzelnen Stellen aber Clizia an und versucht an anderen, die Darstellungen L. da Portos und Clizias zu verschmelzen In der Charakterzeichnung des Helden, der Heldin und des Bruders Lorenzo folgt Bandello seinem Freunde Clizia (MLN 52, 1937, S 38—44)

Der Aufsatz wird ergänzt durch einen Beitrag desselben Verfassers in den PMLA. (52, 68—74), der die Bedeutung von L. da Portos Novelle für Shakespeares Darstellung der wichtigeren Charaktere hervorhebt.

Eine Textemendation zu Romeo III, 2, 6—7 schlägt Harry R. Hoppe in folgender Form vor:

That runaways' (= fugitives) ends (= purposes, aims; statt *eyes*) may work (statt *wink*), and Romeo Leap to these arms. (N & Q 173, 171f.)

King Henry IV.

J. W. Draper zeigt, daß Falstaff viele Züge des Plautinischen Parasiten trägt. Falstaff vereinigt in einer Person den *miles gloriosus* der

klassischen Komödie mit dem Bilde des Parasiten. Einzelheiten in seinen Beziehungen zu Prinz Heinz, Mrs Quickly, Shallow, Page und Ford, und Zuge des Falstaffschen Intrigenspiels sind auf die Parasitengestalt zurückzuführen. Die klassische Komödie vereinigte diese beiden Charakterbilder nicht (The Classical Journal vol 33 (1938), 390—401)

Henry V.

A. W Pollard glaubt in dem Prolog zum 5 Akt von Henry V (V 44) eine Anspielung auf Brookes «Abridgement», das berühmteste juristische Werk vor der Zeit Sir Edward Cokes, erkannt zu haben. (TLS. 3. 4 37, 256)

Henry VI

Charles F Denny untersucht die Quellen von «1 Henry VI» und versucht zwei Verfassergruppen zu unterscheiden auf der Grundlage ihrer besonderen Anlehnung an Hall oder Holinshed. Er kommt zu folgendem Ergebnis. «1 Henry VI» ist das Ergebnis einer Revision, die mit dem Zweck gemacht wurde, ein älteres Stück «harey the vj» (es ist in Henslowes Tagebuch für 14 Aufführungen zwischen dem 3 März und dem 22 Juni 1592 eingetragen) in einen zusammenhängenden Teil einer Trilogie über Heinrich VI umzuwandeln, deren letzten beiden Teile schon als «The Contention» und «The True Tragedie» geschrieben waren. Die letzteren wurden sicher 1592 in Wettstreit mit «harey the vj» durch die Pembroke's Men aufgeführt. Der Verf. von «2, 3 Henry VI» hat mit starkerer Zuhilfenahme von Holinshed das Stück einer Überarbeitung unterzogen (PhQ. XVI, 225—248)

Die Mehrzahl der Kritiker nimmt an, daß «The first Part of the Contention» (1594) und «The True Tragedie of Richard Duke of Yorke» (1595) Nachschriften von Stücken sind, die im wesentlichen identisch sind mit «2/3 Henry VI». R. B. McKerrow findet nun, daß die Stellen, die Quart- und Folioausgaben gemeinsam haben, nicht «gute» Textstellen sind, die unerklärlicherweise in den «schlechten» Quartos erscheinen, sondern «schlechte» Partien, die in den «guten» Text der Folio übernommen wurden, einfach deshalb, weil das Ms., von dem diese gedruckt wurde, an den Stellen schadhafte war. Das Ms. wurde also, soweit es gut war, gedruckt, aber dort, wo es defekt war, wurde es korrigiert unter Zuhilfenahme der «schlechten» Quartos (RES. 13, 64—72)

Richard III

P. A. Daniel hat schon 1883 in seiner Einleitung zu Griggs Faksimile-Ausgabe der Quarto von «Richard III» die Vermutung ausgesprochen, daß der Quarto 5 von 1612 teilweise die 3. und teilweise die 4. Ausgabe zugrunde gelegen haben muß. W. W. Greg vergleicht erneut die verschiedenen vorhandenen Quartausgaben und kommt zu dem Schluß, daß von der 5. Quarto die Bogen A, B und D nach der 4. (1605), die Bogen C und E bis M nach der 3. Quarto (1602) bearbeitet sein müssen. (Libr. 17, 1937; S. 88—97.)

Die Verse IV, 2, 102—121 von «Richard III» fehlen in der Folio William J. Griffin erklärt das durch eine mögliche Assoziation der Verse mit George Villiers, der am 18 Mai 1623 (dem Jahr der Folio) zum Duke of Buckingham erhoben wurde Villiers war «ambitious, grasping, and importunate» (RES 13, 329—332) Der Herausgeber bemerkt dazu, daß die abergläubische Natur Jakobs beunruhigt werden konnte durch den Hinweis auf die Prophezeiung eines Bardens von Irland, daß der König nicht lange leben würde, nachdem er Richmond gesehen hätte Der König konnte sich so im Palast zu Richmond in Gefahr glauben, zumal auch Königin Elisabeth dort gestorben war (ibid, Anm p. 332)

Julius Caesar

Auf dem Wege zum Senat empfängt Caesar von Artemidorus eine Warnung, schlägt sie aber mit einer großen Geste in den Wind Bei Plutarch erscheinen die verhängnisvollen Umstände anders Caesar empfängt eine schriftliche Warnung, das jubelnde Volk umdrängt ihn auf dem Wege zum Senatshaus aber so, daß er nicht zum Lesen kommt, und nun nimmt das Unglück seinen Weg Was bei Plutarch also durch äußere Umstände bewirkt wird, ist bei Shakespeare psychologisch motiviert. Sir Thomas Elyot, der in seinem «Governour» auch die Episode erzählt, erklärt die Nichtachtung der Warnung mit der Selbstüberhebung Caesars. Nach Douglas Bush wäre eine Beeinflussung Shakespeares durch Elyot so zu erklären, daß man annähme, die Auffassung Elyots hätte schon in ein älteres Drama über Caesar, das Shakespeare gekannt hätte, Eingang gefunden oder der Dichter habe Elyots «Governour» selbst gekannt (MLN. 52, 1937, S 407f.)

Coriolanus

A H King hat sich der mühevollen aber dankenswerten Aufgabe unterzogen, viele dunkle Stellen im Text von Shakespeares «Coriolanus» kritisch nachzuprüfen und verständlich zu machen (ESs 19, 1937; S. 13—20)

Mehr als die Jugenddramen Shakespeares bieten die Werke aus seiner Reifezeit die Möglichkeit festzustellen, daß der Dichter auch rein sprachliche Mittel meisterlich zur Charakterisierung seiner Personen gebraucht. Herbert Burre hat die Gestalten des Coriolan und Menenius ausgewählt, um sie unter Zugrundelegung sprachlich-stilistischer Gesichtspunkte, die aus Deutschbeims Schule stammen, als dichterische Charaktere zu deuten. Burre beschränkt seine Untersuchung im wesentlichen auf Coriolans erste Rede (I, 1; 173ff) und Menenius' Auseinandersetzung mit den Tribunen (II, 1; 1ff) Der Unterschied in dem Gebrauch von Vers und Prosa ergibt sich aus den tiefen Wesensverschiedenheiten der beiden Männer, ebenso die für jeden ganz charakteristische Art der Verwendung sprachlicher Bilder. (ZNU 36 (1937); S. 162—169.)

Troilus und Cressida

Angesichts der vielfältigen Ablehnung, die die Titelheldin in Shakespeares «Troilus und Cressida» als Charakter gefunden hat, wagt Hamill Kenny eine Ehrenrettung. Er sucht glaubhaft zu machen, daß Shakespeare bei der Schöpfung der Gestalt der Cressida andere Absichten verfolgte als Chaucer mit der Gestalt der Criseyde, andere vor allem, als seine Ausleger zumeist wahrhaben wollen. Bei Shakespeare ergibt sich folgendes Bild. Als Ghed der führenden Schicht genießt Cressida in Troja uneingeschränkte Achtung. Pandarus, ihr Onkel, schätzt sie trotz ihrer scharfen Zunge. Im Lager der Griechen wird sie nur von Ulysses und Thersites scharf kritisiert. Ihre Selbstsucht und Herzlosigkeit sind aus ihrer irgeleiteten Erziehung zu erklären. Das Treuegelöbnis von Troilus und Cressida besitzt nach der Volksanschauung der Zeit des Dichters dieselbe bindende Kraft wie eine in aller Form erfolgte Eheschließung, so daß nicht von einem unmoralischen Liebesbund gesprochen werden kann. Bis zu dem Augenblick, da Cressida sich Diomedes zuwendet, ist ihr Charakter unanfechtbar. Die unvermittelte Hast, mit der sie sich von Troilus abkehrt, sucht Kenny aus äußeren Gründen zu erklären, der Dichter will die dramatische Einheit möglichst wahren und drängt deswegen, anders als Chaucer, die Vorgänge unnatürlich zusammen. Von dem Vorwurf des Treubruches glaubt der Verfasser die Heldin dadurch reinwaschen zu können, daß er sagt, sie sei schuldlos durch das unentrinnbare Schicksal in das Lager der Griechen geführt worden und dort zu Fall gekommen. (Angl. 61, 1937; S. 163—176.)

Measure for Measure

Es werden folgende Textemendationen vorgeschlagen.

- Measure III, 1, 93 und 96 *Peregrin* (= Wanderfalke) statt *prenzie*.
 (W. P. Barrett in TLS 16 1 37, 44.)
 II, 4, 94 *All-bridling law* statt *all-building law* oder *all-binding law*.
 (M. Praz in TLS 13 2 37; 111.)

Hamlet

In dem Hin und Her der Versuche, Shakespeares Hamlet zu deuten, drängt sich als Kernfrage stets die Überlegung auf, ob Hamlets Sinnesverwirrung echt oder vorgetäuscht ist. Man kann die Haltung Hamlets im Drama als wunderbarlich bezeichnen, bleibt damit aber auf der Oberfläche. Andererseits würde es zu einer Verzerrung des Bildes des Helden führen, wollte man das Urteil über seinen Gemütszustand auf eine einheitliche Formel bringen. Hamlet ist wirklich geistesgestört oder, Hamlet ist durchaus bei Sinnen, täuscht aber Geistesstörungen vor. Wolfgang Keller schafft in einem Aufsatz neue Ansatzpunkte für eine gründliche Untersuchung der Frage, er zieht die Novelle von Belleforest, Kyds «Urhamlet» und «Spanish Tragedy», ferner Shakespeares «Titus Andronicus» mit heran und kann infolgedessen die in Frage kommenden schwer zu deutenden Stellen des Dramas besser beleuchten. Er kommt zu dem Schluß: «So gehen die beiden Arten der Gemütsstörung, die echte und

die verstellte, immer nebeneinander her, aber doch so verschieden, daß sie der aufmerksame Beobachter auseinanderhalten kann. Nur der oberflächliche Zuschauer wird in beiden dasselbe «wunderliche Wesen» Hamlets sehen» (S 16) (DNS. 45, 1937, S 1—16)

Über das Datum der ersten Aufführung des «Hamlet» schreibt L. Kirschbaum. Er lehnt eine Datierung auf Grund von G. Harveys Marginalien in dessen Chaucer-Ausgabe (von Speght) ab und geht zurück auf die Anspielung auf den Theaterstreit wegen der Knabentruppe des Blackfriars-Theaters (Hamlet II, 2, 340—85). Danach kann das Stück nicht vor 1601 vollendet gewesen und muß im selben Jahr aufgeführt worden sein (SP 34, 168—175)

Weitere Bedenken gegen die Interpretation der Ophelia-Hamlet-Szenen in J. D. Wilsons Hamlet-Ausgabe (vgl. ShJ 72, 176) bringt C. Narayana Menon vor Wilsons Bühnenanmerkung zu II, 2, 158 läßt Hamlet das Gespräch zwischen Claudius, Gertrud und Polonius überhören, woraus hervorgeht, daß Ophelia als Lockmittel benutzt werden soll. Nach M. besteht kein Grund zu dieser Auffassung. Q 1, Q 2 und F enthalten nichts darüber. Damit wird auch die Gleichsetzung von «nunnery» mit Bordell (III, 1) hinfällig (MLR 32, 438—441)

Thomas Pyles führt gegen J. D. Wilsons Hamlet-Ausgabe und gegen «The Manuscript of Sh s Hamlet» (1934) an, daß Wilson dem Text (Q 2) hätte genauer folgen sollen, nachdem er nach der bibliographischen Methode den 2. Quartdruck als den besten erkannt habe. In diesem Fall sollte der Herausgeber dem Text überall dort folgen, wo sich ein Sinn ergibt. Nach Pyles ist der Text von Q 2 viel weniger korrupt als D. Wilson annimmt; und wenn er ohne die 1. Folioausgabe gelesen wird, ergibt er oft einen recht guten Sinn. Pyles zeigt an Hand von Tafeln, daß Wilsons «eklektische» Ausgabe aus subjektiven Gründen viele Lesarten verwirft, die durchaus annehmbar sind (ELH 4, 114—146)

J. Dover Wilson führt zu seinen Bemerkungen über das Duell zwischen Hamlet und Laertes als Quelle Vincentio Savioles «Practice» (1595) an. A. A. Gay hält die Bedeutung, die Wilson dem Buch beimißt, für übertrieben. Handschuhe, Brustplatte und Kopfschutz wurden nach Gay beim Kampf nicht getragen (RES 13, 326—329). Ähnlich äußert sich Lee Mitchell zu der Frage (PhQ 16, 71—73)

In Hamlet IV, 5, 98 ruft Claudius: «Where are my Switzers? Let them guard the door.» Diese Schweizer sind nach J. W. Draper Francisco, Marcellus und Bernardo. Ihre Namen sind südeuropäisch. Ihre Fremdheit in Dänemark erklärt ihre Unkenntnis der Geschichte des Landes. Horatio klärt sie über die Hintergründe der dänischen Politik auf. Hamlet kann sich, da sie Ausländer sind, nicht mit ihnen verbünden. Im «bestraften Brudermord» dagegen sucht Hamlet die Wachen für eine militärische Erhebung zu gewinnen (MLR. 32, 585—588.)

Inez Scott mochte eine Hamlet-Stelle (I, 3, 107 ff.) folgendermaßen emendieren (TLS. 4. 9. 37; 640).

Tender yourself more dearly, Or — not to crack the ring (statt *wind*) of the poor phrase, *Wringing* (statt *running* Collier, *wrong* Q 2, *roaming* F, *wronging* Pope und Johnson) it thus — you'll tender me a fool.

Othello.

Enid Glen betont die puritanischen Züge im Charakter Cassios. Diese unsympathische Seite seines Wesens werde gewöhnlich übersehen. Sh. beabsichtigte, in ihm ein Bild des Puritaners zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu geben, wenig schmeichelhafte Figuren von solchen erschienen damals auf der Bühne (N & Q 152, 43f.)

King Lear

Die Frage, wie die oft augenscheinlich falsche Versabteilung in der 1. Quarto (1608) von «King Lear» erklärt werden kann, ist immer noch ein Rätsel. Man hat sich zu helfen versucht mit der Annahme, daß der Text nach einer stenographischen Niederschrift gedruckt worden ist. In einem Beitrag zu der Festschrift für Thomas Marc Parrott hat Edward Hubler (1935) dagegen gewichtige Bedenken erhoben. Sein eigener Vorschlag, anzunehmen, daß die mangelhafte Versabteilung in der 1. Quarto auf das Bestreben des Setzers, den Text möglichst zusammenzupressen, zurückzuführen sei, wird nun von W. W. Greg als zu schwach begründet zurückgewiesen. Trotz der von Greg beigebrachten neuen Momente, die auch seine Annahme, daß die Schuld an der Textentstellung unmittelbar bei dem Setzer zu suchen ist, stützen sollen, bleibt die Frage noch offen. (Libr. 17, 1937; S. 172—183.)

P. Fijn van Draat unterzieht das Charakterbild Lears einer neuen Untersuchung. Dabei vermeint er auch die seit alters gegen die Eingangsszene im Drama erhobenen Bedenken zerstreuen zu können. Nach ihm ist das ungeheuer Widerspruchsvolle des Charakters Lears nicht eine Augenblickserscheinung; es muß als das Kennzeichen seines ganzen Lebens angesehen werden. Die Spannungen zwischen den Töchtern sind teilweise aus den Unterschieden in den Charakteren der Eltern zu erklären. Wenn Lear von sich selbst sagt, er sei 80 und mehr Jahre alt, so kann das nach der Meinung van Draats nicht stimmen, er schätzt das Alter des Königs wesentlich niedriger. Infolge der Maßlosigkeit in seinem Leben ist Lear vorzeitig gealtert, weil er zeitlebens sklavischen Gehorsam gefordert und gefunden hat, verliert er jede Fassung, sobald er in seiner Umgebung auf persönliche Wünsche und Meinungen stößt. Erst nachdem er hilflos und wehrlos geworden ist, kehrt ihm die Besinnung zurück. An seine Güte und Größe als Vater und König glaubt nur er selbst, er beweist sie an keiner Stelle. Wer nüchtern den Streit des Königs mit seinen Töchtern um die Aufnahme des königlichen Gefolges überschaut, wird viel Verständnis für die ablehnende Haltung von Goneril und Regan empfinden. Lear zerbricht an sich selbst. Auch die Gestalten Glosters und Kents erscheinen anders als in dem üblichen Licht, wenn man sich bei ihrer Beurteilung einmal auf den Standpunkt ihrer Gegenspieler stellt; beide büßen dadurch ein Stück ihrer tragischen Größe ein. (Angl. 61, 1937; S. 177—185.)

John W. Draper betont die politische Bedeutung von «King Lear». Shakespeare war in den frühen Jahren des 17. Jahrhunderts für staatspolitische Dinge stark interessiert. Die Politik Jakobs war auf die Emi-

gung des Reichs gerichtet. Vielleicht kam der Dichter dem König im «Lear» in propagandistischer Absicht entgegen, indem er im Stück das Unheil, das aus der Reichsteilung und Uneinigkeit erwächst, darstellte. Das Problem eines politisch uneinigen im Gegensatz zu einem geeinten Britannien ist nach Draper die Grundidee des Dramas. Dem Herzog von Albanien kommt in der Tragödie eine besondere Bedeutung zu. Jakob I war Duke of Albany durch seine Abstammung von Henry Stuart, Lord Darnley. Am Ende der Tragödie bleibt der Herzog von Albanien alleiniger Herrscher des wieder geeinten Reiches. (SP 34, 176—185)

Cymbeline

Henry Cunningham schlägt folgende Textemendation vor (TLS 13. 11. 37; 871.).

Cymbeline III, 5, 70—74

I love and hate her for she's fair and royal,
And that she hath all courtly parts more exquisite
Than *all the ladies* (F. Then Lady, Ladies), *and won* (F: Woman)
from every woman
The best she hath; and she, of all compounded
Outsells them all.

The Winter's Tale

In der Shakespeare-Literatur ist wiederholt darauf aufmerksam gemacht worden, daß dem Dichter in seinem Drama «The Winter's Tale» (V, 2) ein Irrtum unterlaufen ist, wenn er den italienischen Maler Giulio Romano als einen Bildhauer bezeichnet. Denver Ewing Baughan vermutet nun, daß es sich um einen Flüchtigkeitsfehler des Dichters handelt, der wahrscheinlich Castiglione-Hobys «Courtier» gelesen hatte und dabei außer auf den Namen des Malers Giulio Romano auch auf den des Bildhauers John-Christopher Romano stieß und hinterher die Vornamen verwechselte (JEGP 36, 1937, S 35—39)

The Tempest.

H. H. Furness hat in seiner Ausgabe von Shakespeares «Tempest» auf die Ähnlichkeit eines Verses in Ariels Lied (I, 2, 398 «These are pearls that were his eyes») mit «Richard III» (I, 4, 26) hingewiesen. James Westfall Thompson glaubt, daß das Bild in diesem Vers nicht Shakespeares eigener Phantasie entsprungen ist, sondern von dem Dichter aus einer literarischen Quelle keltischen Ursprungs übernommen ist. In Sugers «Vita Ludovici Grossi» (ed. Molnir, Paris 1886) findet sich ein etwas ähnliches Bild und zwar im Anschluß an die Wiedergabe der Prophezeiung Merlins aus der «Historia Britonum» von Geoffrey of Monmouth, die in der lateinischen Ausgabe oder in einer Übertragung dem Dichter zugänglich sein konnte. Thompson folgert dann weiter: Geoffrey of Monmouth hat Holmshed als Quelle gedient, Shakespeare

war mit Holnshed vertraut, es wäre also nicht ganz unmöglich, daß der Dichter sich auch einmal mit einer Schrift beschäftigt hat, auf die Holnshed sich gestützt hat (MLN 52, 1937, S 200—201)

Die Gestalt der Naiven (Miranda) als dramatische Figur hat von England aus über Frankreich den Weg nach Spanien gefunden, wie Alfred Jacuzzi darlegt 1761 wurde in Paris der Einakter «Georget et Georgette» von H de Guerville als komische Oper aufgeführt, wobei angekündigt worden war, daß das Stück teilweise eine Nachahmung eines titellosen englischen Stückes «La Tempête» sei Als Quelle hatte nicht Shakespeare direkt gedient, sondern die Oper von Shadwell, die nach der Bearbeitung des Shakespeareschen Stückes durch Davenant und Dryden geschrieben und in einzelnen Auftritten 1745 von Destouches fast wörtlich ins Französische übersetzt worden war Von Paris fand der Stoff seinen Weg nach Spanien In Anlehnung an Guerville brachte Ramón de la Cruz 1778 «Juanito y Juanita» heraus, ohne zu ahnen, daß jene Szenen, in denen er sich engstens an sein französisches Vorbild anschließt, eigentlich englischen Ursprunges waren. Dabei war dem spanischen Dichter, als er 1769 sein Werk «Hamleto» schrieb, bekannt, daß die Übersetzung, nach der er diesen Stoff bearbeitet hatte, auf eine englische Vorlage zurückging (MLN 52, 1937, S 252—256)

In der Eingangsszene zu Shakespeares «Tempest» (I, I, 52) erteilt der Bootsmann den Matrosen den Befehl «Lay her a-hold.» Bislang konnte noch keine Erklärung dieses ungewöhnlichen Kommandos voll befriedigen C. G. Carr Laughton (in Shakespeares England I, 161) hat die Diskussion dadurch wieder in Fluß gebracht, daß er behauptet, statt der Stelle sei zu lesen «Lay her a-hull.» Leider vermochte er aus der Zeit des Dichters keine Belege dafür zu erbringen, daß der Ausdruck «a-hull» wirklich gebräuchlich war. Harold B Allen hat solche Nachweise gefunden, an Hand derer er auch erklärt, daß der Ausdruck «Lay a-hull» in der Seemannssprache im 16 und 17 Jahrhundert verbreitet war und der Situation im Drama angemessen ist, während der Ausdruck «Lay a-hold» fremd und als ein sprachliches Versehen des Dichters anzusehen ist. (MLN. 52, 1937, S. 96—100)

The Phoenix and the Turtle.

Unter den Beigaben, die mehrere zeitgenössische Dichter für Robert Chesters Gedichtband «Love's Martyr» beisteuerten, findet sich auch ein Gedicht von Shakespeare «The Phoenix and the Turtle», dessen Bilder der Auslegung gewisse Schwierigkeiten bereiten Als erster hat C. Knox Pooler in seiner Einleitung zu Shakespeares Gedichten in der Arden-Edition die Vermutung ausgesprochen, daß der Dichter in diesen Versen losen Spott treibt. Unabhängig davon kommt G. Bounard zu demselben Schluß; unter scheinbarer Harmlosigkeit verbergen sich in Shakespeares Gedicht recht derbe Andeutungen, die Sir John Salisbury, dem Chester seinen Gedichtband gewidmet hatte, gewiß verstanden, aber nicht böse aufgenommen hat. (ESs. 19, 1937; S. 66—71.)

«Willobie his Avis» und die Sonette

Pauline K Angell möchte es wahrscheinlich machen, daß sich die anonym erschienene Schmähschrift «Willobie his Avis» gegen Elizabeth (Eliza reimt mit Avis) Trentham, die zweite Gattin von Edward de Vere, Earl of Oxford, gerichtet war. Zwei Werber, die der Avis den Hof machen und die mit den Initialen W S und H W bezeichnet werden, identifiziert die Verf. mit William Shakespeare und Henry Wriothesley Earl of Southampton, Avis selbst mit der schwarzen Dame der Sonette. Es ist ihr auffällig, daß eine neue (5.) Auflage der Schrift 1609 erschien, im selben Jahr erschien der Raubdruck von Shakespeares Sonetten (PMLA 52, 652—674).

III. Das Drama zu Shakespeares Zeit.

Christopher Marlowe

Marlowes «Tamburlaine» Part I (I, 2, 242—243) enthält einen Hinweis auf Orestes und Pylades und ihre Statuen in Scythien, dessen Herkunft noch nicht hinreichend geklärt ist. Während bisher angenommen wurde, daß diese Stelle auf Herodot, Euripides, Xenophon oder Ovid zurückzuführen sei, spricht L. J. Mills jetzt die Vermutung aus, daß für sie Lucians Dialog «Toxaris», den der Dichter in der lateinischen Übertragung von Erasmus als Schüler in Canterbury gelesen haben kann, wohl als Quelle gedient hat (MLN. 52, 1937; S. 101—103).

Mit Bezug auf R. Taylors Versuch einer neuen Datierung von Marlowes Dramen (vgl. ShJ. 73, 189) macht Mary M. Wills darauf aufmerksam, daß Marlowe von Werken borgte, die schon 1567 im Druck vorlagen. Sie führt Parallelstellen aus Goldings Ovid-Übersetzung und Tuberilles Übersetzung der «Heroides» an. Bei Taylor wird nicht klar, in welcher Richtung das Borgen geschieht. Man kann annehmen, daß die von Taylor zitierten anonymen Dramatiker von Marlowe borgten. Bei den Beispielen der Verf. besteht aber kein Zweifel, daß Marlowe der Borgende war (PMLA. 52, 902—905).

Ben Jonson.

H. de Vocht hat in seiner Ausgabe (1934 u. 1936) der Quartausgaben von Ben Jonsons «Poetaster» und «Sejanus» die Zuverlässigkeit der Folio von 1616 angezweifelt. Er behauptet, daß Ben Jonson keinen Einfluß auf die Drucklegung gehabt hat, daß vielmehr der Drucker mit seinen Gehilfen den Nachdruck nach eigenem Gutdünken vollzogen hat. Evelyn Mary Simpson verteidigt die Folioausgabe der Werke des Dichters gegen H. de Vocht. Ben Jonson war 1616 im Vollbesitz seiner Kraft und seines Einflusses, und es wäre nicht zu verstehen, daß er, der mit größter Gewissenhaftigkeit den Druck der Quartausgaben überwacht haben soll, geduldig der Entstellung des Foliotextes durch den Drucker zugesehen hätte, wie de Vocht will. (Anglia 61, 1937; S. 398 bis 415.)

Über Ben Jonson als Schauspieler berichtet Fredson T Bowers Jonson war zuerst 1595/6 als Mitglied der Pembroke's Men mit der Bühne verbunden. Er spielte in dieser Truppe im Schwan-Theater im Februar 1597 die Rolle des «Zulziman», wahrscheinlich ein Charakter in «The Isle of Dogs». Am 28 Juli 1597 borgte er von Henslowe Geld für einen Anteil in der Admiralstruppe. Im Sommer 1597 war er im Gefängnis. Anfang Oktober entlassen, wurde er Mitglied der Chamberlain's Men und war als solches am Curtain-Theater tätig. Er spielte Christopher Sly in Shakespeares «Taming of the Shrew». Etwa im Dezember 1597 wandte er sich den Admiral's Men zu. Im Frühjahr 1598 gehörte er sicher dieser Truppe an. Im September tötete er im Duell einen Schauspieler seiner Truppe. Vor dem 20 September 1598 wurde «Every Man in his Humour» aufgeführt. Um diese Zeit begann Jonsons Laufbahn als dramatischer Dichter (SP. 34, 392—406).

Weitere Einzelheiten über das Leben Ben Jonsons bringt Marc Eccles. Von Anfang August bis zum 8 Oktober 1597 war Jonson im Marshalsea-Gefängnis wegen seiner Teilnahme an dem Stück «The Isle of Dogs». Zwei Spione, die Jonson im Gespräch mit Drummond erwähnt (two damn'd villans), identifiziert Eccles mit Robert Poley und William Parrat oder Henry Parrot (vgl. Jonsons Epigramm No. CI «Inviting a Friend to Supper»). Vom 22 September bis 6 Oktober 1598 war J. im Newgate-Gefängnis wegen der Tötung des Schauspielers Gabriel Spencer. Nach der Affäre mit Spencer wurde J. katholisch, er blieb es 12 Jahre. Am 9 Januar 1605/6 wurde gegen ihn als Rekusanten vorgegangen. Eine Geldbuße brauchte er nicht zu zahlen, da er kein Vermögen besaß und da er dem Hof als Maskenschreiber wertvoll war. (RES. 13, 385 bis 397.)

Thomas Heywood

McEvoy Patterson führt zwei weitere Geschichten aus Painters «Palace of Pleasure» an, die Heywood wahrscheinlich außer den Novellen 58 und 43 als Material für «A Woman Killed with Kindness» benutzt hat. Es ist dies die Novelle 57 (Bernage's Story), die dem Dichter Anregungen für die Charakterzeichnung von Frankford und seiner Gattin gegeben hat, und die Novelle 59 (Two Gentlemen of Perche), die wohl maßgebend für die Darstellung der Beziehungen der Freunde Frankford und Wendoll gewesen ist. ([The University of Texas] Studies in English, No. 17 (1937), 75—87.)

Samuel Daniel.

Nach E. K. Chambers hat Daniel seine «Tragedie of Cleopatra» (zuerst 1593 erschienen) für die 2. Auflage 1607 mit Benutzung von Shakespeares «Antony and Cleopatra» umgearbeitet. Johannes Schütze weicht von dieser Ansicht ab. Er findet in der «newly altered» Ausgabe keine wörtlichen Anlehnungen an Shakespeare. Die eingefügten Szenen finden sich alle bei Plutarch. Kein Element der Handlung ist von Shakespeare übernommen. Die Handlung der späteren Ausgabe beruht durchaus auf der früheren. Die Frage ist nun, warum hat Daniel seine «Cleopatra» um-

gearbeitet? Der Dichter wollte sein Stück aufgeführt sehen. Es sollte nicht nur Lesedrama bleiben. Daniel wollte mit dem Stück Geld verdienen, er befand sich wahrscheinlich in einer pekuniären Notlage. Ähnlich lag der Fall bei seinem Drama *Philotas* (ESn 71, 58—72).

Marc Eccles bringt biographische Daten über Samuel Daniels Aufenthalt in Frankreich und Italien. Zwei Briefe an Sir Francis Walsingham aus Paris vom März und Mai 1586 schreibt Eccles dem Dichter zu, da sie in Daniels Handschrift geschrieben sind. Im Frühjahr 1586 trat er in den Dienst des englischen Gesandten in Paris, Sir Edw. Stafford. Bei seiner Rückkehr nach England brachte er Geheimschreiben für Walsingham mit, wofür er belohnt wurde. 1591 war Daniel in Italien. In dieser Zeit fügte Thomas Newman 28 von Daniels Sonetten dem Nachdruck von *Astrophel and Stella* ein. Daniel bereitete Anfang 1592 seine Ausgabe von *Delia* vor, die am 4. 4. 1591/92 in das Buchhändlerregister eingetragen wurde (SP 34, 148—167).

John Marston.

In einem kurzen Beitrag, der sich mit dem Einfluß Senecas auf John Marstons *Antonio and Melida* befaßt, macht John Olin Eidson auf drei bisher übersehene lateinische Zitate von Seneca in dem Drama aufmerksam (ed. H. Harvey Wood, London 1934, 1. Teil I, 1, 78 u. 2. Teil II, 2; 158 u. IV, 2; 33). Daneben weist er nach, daß zwei andere lateinische Zitate, das eine in der Widmung, das andere in V, 1; 340, Virgil entnommen sind. (MLN. 52, 1937, S. 196—198).

George Chapman

J. H. Walter untersucht George Chapmans Anspruch auf die Verfasserschaft der Tragödie *Revenge for Honour*, die Parrott in seiner Ausgabe der Tragödien (N. York 1910) Chapman zuschrieb. Als Datum der Komposition sieht er nicht c. 1624, sondern c. 1640 an. Er macht Gründe geltend, die für Glapthorne als den Verf. sprechen. Das Buchhändlerregister enthält den Eintrag vom 29. November 1653: *Paraside, or Revenge for honor, by Henry Glapthorne*. Der Dichter basierte die Handlung in erster Linie auf *The Life and Death of Mahomet*. Das Stück erschien 1654 als von Chapman; möglicherweise verlas der Setzer den Namen für Glapthorne (RES. 13, 425—437).

Margaret Bottrall schreibt über *George Chapman's Defence of Difficulty in Poetry*. Sie weist darauf hin, daß Chapman für einen auserlesenen, höchst kultivierten Leserkreis schrieb. Der Dichter verlangte von seinen Lesern eine geistige Anstrengung. Der Leser muß durch Übung die Fähigkeit des Verstehens erwerben. Als literarischer Theoretiker erscheint Chapman so eigenartig modern. Es wird betont, daß Chapmans zeitgenössische Leser mit seinem philosophischen Gedankenflug vertraut waren, der dem Leser des 20. Jahrhunderts oft dunkel erscheint. (Criterion 16 [1936/37], 638—654.)

Thomas Middleton

Thomas Middleton und William Rowley haben in ihrem Drama «Fair Quarrel» (1616) der Mit- und Nachwelt wie in einem Spiegel gezeigt, welche Bedeutung die englische Gesellschaft zur Zeit Jakobs I der Frage, wie Ehrenhändel zu behandeln seien, beimaß. Gewöhnlich ist in dem Drama ein Tendenzstück gegen das Duellieren überhaupt gesehen worden. Fredson Thayer Bowers hat sich der Mühe unterzogen, unter Benutzung des zu jener Zeit vorliegenden Schrifttums über das Duellwesen ersichtlich zu machen, welchen Raum die Frage nach der Erlaubtheit des Zweikampfs in dem Drama einnimmt und wieweit die beiden Dichter die Auffassung ihrer Zeit und Umgebung wiedergeben. Ohne im geringsten die überspitzte Ehrauffassung der Adelskreise preiszugeben, setzen sich die Dichter dadurch für die Hebung der Zweikampfmoral ein, daß sie es für ehrenhaft erklären, wenn jemand einen angelegenen Zweikampf ablehnt, weil es sich um eine unehrenhafte Angelegenheit handelt (JEGP 36, 1937, S 40—65)

Neuere Forschungsergebnisse verwendend, stellt R C Bald eine Chronologie der Stücke Middletons auf, die besonders bezüglich der früheren Werke von der bisher akzeptierten abweicht (MLR. 32, 33 bis 43.)

John Fletcher

Die Frage, ob die Verse IV, 4, 12—16 in Fletchers und Massingers «Little French Lawyer» auf eine ältere Vorlage zurückgehen, wurde bislang umstritten. G Blakemore Evans ist der Auffassung, daß drei Zeilen (III, 2, 83—85) in dem anonymen Drama «Tragedy of Nero» (A Collection of Old English Plays, ed Bullen, I) als Quelle für die genannte Stelle zu betrachten sind. Trifft diese Vermutung zu, dann ließe sich auch die Entstehungszeit der Nero-Tragödie genauer bestimmen, als es bis heute möglich war, sie könnte nicht viel vor 1618 und nicht später als 1622 geschrieben sein (MLN 52, 1937, S 406f.).

John Day.

Seit Boyle (1882) zum ersten Male die Vermutung ausgesprochen hat, daß John Day die beiden Dramen «Law Trick» (1608) und «Humour out of Breath» (1608) gemeinsam mit George Wilkins geschrieben hat, ist mehrfach versucht worden, die Zusammenarbeit der Dichter in diesen Werken nachzuweisen. M E Borish prüft die Argumente, die von den verschiedensten Seiten zum Beweis der Wahrheit dieser Behauptung vorgebracht sind, und kommt zu dem Schluß, daß wenigstens für das Stück «Law Tricks» sich weder direkt noch indirekt die Mitarbeit von Wilkins nachweisen läßt. (MP. 34, 1936/37, S 249—266.)

Das heroische Drama

G. V Deane äußerte in seiner Schrift *Dramatic Theory and the Rhymed Heroic Play* (Oxford 1932) die Ansicht, daß das Übernatürliche, die Welt der Geister, von der Mehrheit der Dramatiker um 1600

als ein wesentlicher Bestandteil der dramatischen Kunst betrachtet wurde, während in der Zeit der Restauration die Dichter der heroischen Dramen in ihren Werken übernatürliche Wesen als rein äußerliche Zugmittel verwandten. Nach Thomas B. Stroup trifft diese Verallgemeinerung in dem Umfange nicht zu. In dem Drama der Restaurationszeit begegnen uns zwei Klassen von übersinnlichen Wesen, solche, die der irdischen Welt und solche, die der Überwelt angehören. Die ersteren sind als Mitträger der Handlung in das Drama eingebaut, als Geister der Abgeschiedenen kehren sie z. B. zu bestimmten Stunden zurück und greifen drohend und mahnend in den Ablauf der Ereignisse ein. Die der Welt des Übersinnlichen angehörenden Geister sind ohne innere Verbindung mit der Handlung, sie erscheinen wohl etwa auf feierlichen Anruf durch die Priester, ergehen sich in Mahnungen und Prophezeiungen, greifen aber nicht in das dramatische Räderwerk ein (Angl. 61, 1937; S. 186—192).

IV. Nichtdramatische Literatur der Shakespeare-Zeit.

Genesis-Kommentare und die Dichtung

Auf die Bedeutung von Genesis-Kommentaren (bes. der ersten drei Kapitel der Genesis) von der Spätrenaissance bis Milton für die geistliche Dichtung weist ein Aufsatz von Arnold Williams hin. Hervorragend unter den Kommentaren sind Benedict Pererius' *Commentarii et disputationes in Genesim* (ca. 1590) und Marin Mersennes *Quaestiones in Genesim* (1623). Aus diesen und anderen Kommentaren (und nicht aus den Quellen) schöpfen Donne, Burton, Walter Raleigh (*History of the World*), Sir Thomas Browne und Milton. Hier ist ihr Material leichter zugänglich (SP. 34, 191—208).

Blankvers im 16. Jahrhundert

Die Geschichte des Blankverses ist nach George K. Smart noch reichlich unklar. In Darstellungen über die Metrik wird gewöhnlich von dem ersten Vorkommen des Blankverses in der Vergil-Übersetzung Surreys gesprochen, dann reiht sich sprunghaft das an, was über den Blankvers im Drama von «Gorboduc» bis zu Shakespeare zu sagen ist, um dann zu dem nichtdramatischen Blankvers bei Milton zurückzukehren. Dabei wird gewöhnlich übersehen, daß der Blankvers im Drama eine andere Aufgabe hat als in den übrigen Dichtungsformen, dort ist das Metrum nicht von entscheidender Bedeutung und kann darum freier behandelt werden, hier tritt es als Kunstmittel stärker in die Erscheinung und verlangt deswegen strengere Handhabung. Smart untersucht dann das Vorkommen und die Behandlung des Blankverses in den nichtdramatischen Dichtungen von Surrey, Nicholas Grimald, George Turberville, Edmund Spenser, John Higgins, George Gascoigne, Anthony Mundy, Barnabe Rich, George Peele, Robert Greene, John Lyly, Christopher Marlowe. Die Höhepunkte in der Kunst der Verwendung

des Blankverses im 16. Jahrhundert findet der Verfasser in der frühen Dichtung von Spenser und dann bei Peele und Marlowe (Angl. 61, 1937, S. 370—397)

Spenser

Wm. Stanford Webb untersucht die Abhängigkeit der «Faerie Queene» von Vergils «Aeneis» nach drei Gesichtspunkten. Das Gebot der Nachahmung im Sinne des Humanismus (hier wird auf des Deutschen Joh. Sturm Abhandlung «Nobilitas liberata», die 1570 in englischer Übersetzung erschien, und G. Harveys «Ciceronianus» verwiesen) läßt den englischen Dichter mit Vergil wetzeln. Zweitens führt Spenser große zeitgenössische Geschehnisse und solche aus der Geschichte Englands in seine Dichtung ein, ganz ähnlich wie er bei seinem Vorbild Szenen aus der römischen Geschichte fand. Schließlich gehen auch die naturphilosophischen Stellen in der F. Q. auf das klassische Vorbild zurück. (ELH 4 (1937), 62—84)

Eine Anmerkung über die «Faerie Queene» V, V, 25 von Kerby Neill macht darauf aufmerksam, daß Spenser hier die Frage der Zulässigkeit einer Frau auf dem englischen Thron, also eine dringliche Tagesfrage aus dem zeitgenössischen Geschehen behandelt. Knox weigerte sich anzuerkennen, daß die königliche Geburt oder ein Beschluß des Parlaments einer Frau die Thronfolge sichern könne. Spenser stimmt in dieser Frage mit Calvin überein. (SP. 34, 134—137)

Das In-Ohnmacht-Fallen als Kunstmittel der Erzählung in Spensers «Faerie Queene» behandelt ausführlich (Grund, Eigenart, Dauer und Folge) Zaidee E. Green. (SP. 34, 126—133.)

Ein Aufsatz von D. C. Allen über den von Spenser in seiner «Faerie Queene» beschriebenen diamantenen Schild König Arthurs wird von den Freunden der Dichtung begrüßt, aber auch von allen, die Interesse für die Geschichte des Volksaberglaubens im Altertum, im Mittelalter und in der Renaissance besitzen. (JEGP. 36, 1937; S. 234 bis 243)

Rosemond Tuve macht es an zwei Beispielen wahrscheinlich, daß Spenser in beschreibenden Darstellungen nicht nur seinen literarischen Quellen folgte, sondern von Gegenständen eigener Anschauung ausging. Das wird gezeigt am Beispiel des Bechers aus Ahornholz (Shepherdes Calender, August 25ff.). Hier weicht der Dichter von ähnlichen Darstellungen bei Theokrit und Vergil ab; er empfing dagegen wahrscheinlich Anregungen durch solche Gefäße des 14. und 15. Jahrhunderts, die er selbst gesehen hat. Ähnliches gilt für die Beschreibung Jasons und Medeas in Elfenbein an den Toren von Arasias «Bower of Blisse» (FQ II, XII, 44—45). Der Dichter erinnerte sich zweifellos an Tassos Beschreibung der silbernen Tore von Armidas Palast (Ger. Lib. XVI, 2—7). Daß er jedoch gerade die Gestalten in Elfenbein darstellt, läßt vermuten, daß der Dichter auch hier von Elfenbeinschnitzereien des 14. bis 16. Jahrhunderts ausgeht, die er aus eigener Anschauung kannte. (SP. 34, 138 bis 147.)

Roland B. Botting beschäftigt sich in einer kurzen Untersuchung mit dem Reimschema Spensers in seiner Dichtung «Colin Clouts Come

Home Agame» Nachdem er sich zu den bisher ausgesprochenen Ansichten über den Strophenbau geäußert hat, glaubt er sagen zu dürfen, daß in den als unregelmäßig gebaut angesehenen Teilen des Gedichtes Spenser überlegt ein neues von ihm geschaffenes Metrum gebraucht hat (JEGP 36, 1937, S 384—386)

Rudolf B Gottfried zeigt, daß Spenser in dem Gebrauch von Lokalmynthen (Colin Clout 104—155) neben Ovid und Achilles Tatius (3 Jahrhundert) wahrscheinlich von florentinischen und neapolitanischen Dichtern des 15 und 16 Jahrhunderts beeinflußt ist. (SP 34, 107—125)

Vor etwa 50 Jahren machte Alexander B Grosart in seiner Spenser-Biographie auf drei Schriftstücke aufmerksam, die sich mit den politischen Verhältnissen in Irland befassen und nach Grosart von dem Dichter kurz vor seinem Tode amtlich verfaßt sind Nach V B. Hulbert muß der vollgültige Beweis dafür, daß die Dokumente Spenser zuzusprechen sind, aber noch erbracht werden Die Folgerungen, die Grosart aus seiner Annahme für das Charakterbild des Dichters gegeben hatte, besitzen vorerst nur bedingten Wert Hulbert vergleicht die drei Berichte mit Spensers Schrift «A view of the Present State of Ireland» An manchen Stellen weicht der Verfasser der fraglichen Aktenstücke in seiner Stellungnahme zu politischen Persönlichkeiten und Fragen der Zeit wesentlich von der Spencers in der politischen Abhandlung ab Man könnte einen Gesinnungswechsel des Dichters annehmen und auch mehrfach Gründe dafür vorbringen, es bleibt aber immer eine offene Frage, ob man bei Spenser ein so plötzliches Wechseln der Einstellung in der kurzen Zeitspanne, die zwischen den gegenübergestellten Schriften liegt, annehmen darf (MP 34, 1936/37, S 345—353)

R B. Gottfried ergänzt W C Martins Aufsatz über das Datum und den Zweck von Spensers «View of the Present State of Ireland» (vgl ShJ 69, 197), indem er des näheren Spensers mögliche Beziehungen zum Grafen von Essex durch Hugh Cuffe (möglicherweise ein Bruder von Henry Cuffe, Verf. von «A Book of the State of Ireland»), seinen Freund und Nachbarn in Munster, aufzuhellen sucht Die Absicht der «View» war, Grey zu entlasten und dem Earl of Essex zu schmeicheln (PMLA 52, 645—651)

Spensers Korrespondenz in seiner Eigenschaft als Sekretär von Lord Grey in den Jahren 1580/82 interpretiert Raymond Jenkins im Lichte der Ereignisse und Erfahrungen des Dichters in Irland Vieles wird aus diesen Briefen über das Leben Spensers klar Anklänge an manche unerfreulichen Erlebnisse finden sich in nicht geringer Zahl in der «Faerie Queene». (PMLA. 52, 338—353)

Die übliche Annahme, daß Spensers «A view of the Present State of Ireland» 1596 entstanden ist, sucht Rudolf Gottfried durch eine Untersuchung der zahlreichen geschichtlichen Anspielungen, die sich in der Schrift finden, dahin zu berichtigen, daß er sagt, sie sei in der 2. Hälfte des Jahres 1595 begonnen und Anfang 1596 fertiggestellt worden. (MLN. 52, 1937; S. 176—180.)

Bekanntlich verbrachte Spenser seine letzten Lebenstage in recht

bedrängten Verhältnissen. Nach Josephine Waters Bennett ist aber nicht anzunehmen, daß der Dichter geradezu am Hungertuche nagte. Im Public Records Office in London befindet sich nämlich eine Urkunde, aus der hervorgeht, daß Spenser etwa 14 Tage vor seinem Tode noch 8 $\frac{1}{2}$ ausgezahlt erhielt, eine Summe, die, gemessen an der damaligen Kaufkraft des Geldes, ihn längere Zeit hätte über Wasser halten können (MLN 52, 1937, S 400f.)

In der lateinischen Übersetzung von Spensers «Shepheardes Calender» durch Theodore Bathurst erscheint in der Mai-Ekloge die Gestalt des Schäfers Piers unter dem Namen Lycidas. Die Ähnlichkeit im Ton zwischen den religiösen Eklogen bei Spenser und Miltons «Lycidas» ist augenscheinlich, so daß Ernest A. Strathmann die Frage nach der Art der Beziehungen zwischen Spensers und Miltons Dichtungen aufwerfen kann. Die lateinische Übertragung des «Shepheardes Calender» ist nicht viel nach 1608 entstanden. Eine erhaltene Abschrift, die zwischen 1610 und 1630 entstanden ist, darf wohl Francis Corbet zugesprochen werden, der noch in Cambridge studierte, als Milton dort eintrat. Bei der Begeisterung Miltons für lateinische Verse und für Spenser erscheint es nicht allzu kühn, anzunehmen, daß der Dichter die Übersetzung von Bathurst durch Corbet kennenlernte und dadurch auf Spenser und den Namen Lycidas kam (MLN 52, 1937, S 398—400).

T. H. Banks glaubt durch eine neue Interpretation eines Briefes von G. Harvey an den Dichter in der Gestalt der Rosalind im «Shepheardes Calender» Spensers Gattin zu erkennen. Wenn diese Vermutung zutrifft, gewinnen die Rosalind-Eklogen wegen ihres autobiographischen Gehalts besonderes Interesse (PMLA. 52, 335—337).

Michael Drayton

Drayton ahmte Stil und Wortschatz von Spensers «Shepheardes Calender» nach in «Idea, The Shepheards Garland» (1593). Viele Archaismen werden in späteren Ausgaben seiner Eklogen (1606, 1619) beseitigt. (Kathleen Tillotson in RES 13, 272—281.)

John Donne.

Eine kurze, aber scharfsinnige und in die Tiefe dringende Studie, die neue Gesichtspunkte bringt, ist der Aufsatz über John Donne von J. E. V. Crofts. Die Satiren und die Liebesdichtung erweisen den Dichter als einen «defeated coxcomb». Mit Recht wird die ganz persönliche Note aller seiner Dichtungen besonders hervorgehoben: His personality, or the idea that he contrives to give us of it, is a necessary part of his instrument as a writer. Seine Auflehnung gegen literarische Konventionen wird durch außerordentliche Mängel in seinem dichterischen Rüstzeug beeinträchtigt. Die einzigen Sinneseindrücke, die für Donne Wert haben, waren solche des Tastgefühls. Trotz dieser Beschränkung entwickelte er jedoch eine Bildersprache von größerer Ausdruckskraft als viele glücklicher begabte Dichter. Der gedankliche Gehalt seiner Werke ist von viel geringerer Bedeutung als viele Kritiker ange-

nommen haben Donne ist nicht philosophischer Dichter, wie Lucretius oder selbst Chapman es waren. Dafür ist seine Gedankenfügung nicht konstruktiv genug. Sein Denken hat nie letzte Gültigkeit, auch nicht für ihn selbst. Letztlich fühlte Donne, daß seine Gedankengebäude zwecklos waren und daß eine Berührung mit der Wirklichkeit für ihn nur durch die Liebesleidenschaft und Glaubensleidenschaft gefunden werden konnte (Essays and Studies of the Engl. Ass., XXII [1937], 128—143.)

Nach einer Zusage von Sidney A. Atkins an das TLS. (22. 5. 37, 396) ist als Datum der Satiren von Donne nicht 1593 sondern 1596/7 anzusetzen wegen eines Hinweises auf ein *«wise politique horse»*, eine Anspielung auf Banks' *«Morocco»*, ein Pferd, das in der Literatur der Jahre 1595 und 1597 eine gewisse Rolle spielte. Unterstützt wird diese Annahme durch eine weitere Anspielung (*«Slavonians scolding»*), die G. B. Harrison anführt. Hier wird auf den öffentlichen Streit der Königin mit dem polnischen Gesandten vom 23. Juli 1597 angespielt (TLS. 29. 5. 37, 412.)

Ein kurzer, nicht viel Neues bringender Aufsatz von H. H. Umbach behandelt die Rhetorik in den Predigten von John Donne. Er weist besonders auf die rhythmische Wirkung der Prosa hin. (PMLA 52, 354—358.)

J. B. Doubs gibt Beispiele von Donnes dichterischer Verwendung von Dissonanzen (PMLA 52, 1051—61.)

Thomas Churchyard

Allan Griffith Chester versieht die bisherigen Versuche, die Werke ausfindig zu machen, für die Thomas Churchyards Verfasser-schaft unzweifelhaft feststeht, mit kritischen Bemerkungen. Danach kommt für eine Reihe von Schriften Churchyard als Verfasser nicht in Frage; dagegen kann ihm ein nur mehr in einer Abschrift erhaltenes Lobgedicht auf Essex (*«The welcome home of the Earle of Essex»*) unbedenklich zugesprochen werden. (MLN. 52, 1937, S. 180—183.)

William Gager

William Gager ist uns in erster Linie als Verfasser lateinischer Tragödien im Stile Senecas aus den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts bekannt. C. F. Tucker Brooke hat nunmehr in verdienstvoller Weise sein lateinisches, in nur einer Handschrift erhaltenes Gedicht auf die Pulververschwörung *«Pyramis, Quinto Novembris 1605 Sacra»* von 1608 der Vergessenheit entrissen. Es stellt eine Verherrlichung König Jakobs I. und eine Brandmarkung der katholischen Opposition dar. Tucker Brooke bringt das Gedicht zum erstenmal zum Abdruck mit einer englischen Übersetzung und Anmerkungen (Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, vol. 32 [Feb. 1936] 247—349).

John Davies of Hereford.

John Davies aus Hereford ist als Verfasser der Epigrammsammlung *«The Scourge of Folly»* (1611) bekannt. Als Ganzes weniger bekannt

ist eine zweite, von ihm anonym veröffentlichte Sammlung (1617) «Wit's Bedlam», von der nur noch ein Exemplar vorhanden ist, das sich in der Huntington Library befindet. Daß John Davies der Verfasser ist, läßt sich nach dem von Lambert Ennis zusammengestellten Beweismaterial weniger denn je bezweifeln. Die Epigramme, in denen zum Teil recht eindeutige Anekdoten erzählt werden, besitzen keinen künstlerischen Wert, sie verdienen lediglich Beachtung als Beitrag zur Kulturgeschichte und wegen der Anspielungen auf bedeutsame Männer der elisabethanischen Welt und früherer Zeiten. So begegnen uns die Namen Chaucer, Ben Jonson, Thomas Nashe, Inigo Jones, Bacon und Shakespeare. Der Hinweis auf Nashe bei Davies bestätigt, daß Nashe der Verfasser der Dichtung «The Choise of Valentines» ist. Von besonderem Interesse ist ein Epigramm, in dem Davies in Sonettform jenen Ausschnitt aus Plutarch, nach dem Shakespeare seine Beschreibung der Barke Cleopatra in «Antony and Cleopatra» schuf, wiedererzählt (Huntington Library Bulletin Nr. 11, April 1937, S. 13—21).

Robert Aylett

Frederick M. Padelford widmet Robert Aylett, einem fast vergessenen Zeitgenossen Shakespeares, einen längeren Aufsatz. Über Aylett fanden sich bisher auch in literargeschichtlichen Spezialwerken nur dürftige Angaben. Padelford entzieht ihn jetzt der Vergessenheit, nicht um sein dichterisches Werk, das aus mehr als 1800 Spenser-Strophen besteht, nachträglich unverdient zu loben, sondern um mit der Darstellung seines Lebens und Schaffens einen Beitrag zu der Geschichte des englischen Landedelmannes im 16. und 17. Jahrhundert zu liefern. Aylett wurde um 1583 in der Grafschaft Essex als Sohn eines begüterten Grundbesitzers geboren, studierte Rechtswissenschaft in Cambridge und Oxford und verbrachte ein langes Leben im Dienste der Kirche und des Staates († 1655). Als Dichter zeigt er sich von Horaz und du Bartas, am stärksten jedoch von Spenser beeinflusst (Huntington Library Bulletin Nr. 10, Oktober 1936, S. 1—48).

William Drummond

William Drummond borgt in «A Cypress Grove» (1623) von Donnes «Anniversaries» und anderen Dichtungen Drummonds Gedicht ist ebenso unoriginnell wie Jonsons «Timbers» oder Raleighs «Cabinet-Council» und die Mehrzahl der elisabethanischen Sonette. (M. A. Rugoff in PhQ XVI, 85—88.)

Plagiate

Als schamlosen Plagiator erweist Franklin B. Williams Jr. Richard Johnson, den Verfasser von «Anglorum Lacrimae: In a sad passion complayning the death of our late Soueraigne Lady Queene Elizabeth» (1603). Die überwiegende Mehrzahl von Johnsons elegischen Versen sind Thomas Rogers' «Celestiall Elegies of the Goddesses and

the Muses» (1598) entnommen Williams erklärt diese Methode des Plagierens durch das Bestreben von Dichter und Drucker, die Gedichte möglichst schnell der Öffentlichkeit zu übergeben, um einen möglichst großen Gewinn zu erzielen (SP 34, 186—190)

In Henry Parrots 1613 erschienenen «Springes for Woodcocks» befinden sich 14 Epigramme von Sir John Harington und andere literarische Diebstähle. Die Anprangerung des Plagiats durch Davies von Hereford in «Wit's Bedlam» (1617) und Richard Brathwaite in «Times Curtaene Drawne» (1621) wirft Licht auf das beginnende Erwachen eines literarischen Bewußtseins (F. B. Williams Jr. in PMLA 52, 1019—30)

V. Shakespeares Zeitalter.

Mittelalter in der Renaissance

Das Renaissanceproblem ist an sich schon eines der interessantesten Fragegebiete der europäischen Geschichte. Ein Aufsatz von Paul Meißner über das mittelalterliche Lebensgefühl in der englischen Renaissance wird daher besonders begrüßt werden, weil man von ihm einmal eine neue Beleuchtung des ganzen Gebietes, andererseits aber auch eine Klärung unserer Vorstellung von der englischen Renaissance im besonderen erwarten darf. Aus der drängenden Fülle der Gedanken, die mit dem Thema gleich anklängen, hat Meißner jene Begriffgruppen zur Untersuchung herausgestellt, die besonders sinnfällig die Wandlung vom Mittelalter zur Renaissance in England deutlich werden lassen, zugleich aber zeigen, wie auch diese Wandlung die für die Entwicklung des gesamten englischen Kulturlebens so charakteristische Kontinuität verrät. In England wird der mittelalterliche Ständebegriff nicht revolutionär über Bord geworfen, sondern mit dem humanistischen Ordnungsgedanken verschmolzen. Der äußere Bruch mit der mittelalterlichen Kirche wird vollzogen, aber der auf das Jenseitige gerichtete Geist des Mittelalters behält die Oberhand über allem irdischen Lustverlangen, das sonst zu den Kennzeichen der Renaissance gehört. Es ist wertvoll auch einmal die dichterischen Gestalten Shakespeares aus seinen verschiedenen Schaffensperioden vor diesem weiten Hintergrund zu sehen. Mit anderen mittelalterlichen Formen hält sich auch die starke mittelalterlich-ritterliche Wertwelt, die in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie das literarische Leben zeigt, sogar eine Neubelebung erfährt. Das Nachwirken des Mittelalters ist in dem Wissenschaftsbegriff der englischen Renaissance unverkennbar, am deutlichsten in der Geschichtsschreibung, die noch ganz christlich-moralisch orientiert ist (DVLG 15, 1937; S. 433—472.)

Humanismus in England.

In der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts läßt sich bei den englischen Humanisten zwar eine gewisse Vertrautheit mit der Antike feststellen, aber da, wo sie eigene Gedanken äußern, zeigt sich, daß sie den wahren humanistischen Geist noch nicht aufgenommen haben. Pädagogische und

Zugkraft aus. Ihre Stücke werden in größerer Zahl gedruckt. Eine Literarisierung des Dramas tritt ein. Mit der höheren Schätzung des Dramas geht Hand in Hand eine solche der dramatischen Dichter. In der dramatischen Kritik zeigt sich die neue Stellung des dramatischen Dichters zuerst 1598 in Meres' «Palladis Tamia», in der die englischen Dichter mit denen des Altertums verglichen werden. Die Entwicklung wurde durchkreuzt durch das Umsichgreifen der puritanischen Bewegung (ESn 71, 171—190).

Giftmischerei in der englischen Renaissance-Tragödie

Die Komödie in der Zeit der Königin Elisabeth gibt ein ziemlich getreues Bild der Lebens- und Zeitverhältnisse, der Abstand zwischen dem ernsten Drama und der Wirklichkeit des Alltags war dagegen unverhältnismäßig groß. Dafür liefert Fredson Thayer Bowers einen neuen Beweis durch seine Untersuchung der damaligen Auffassungen über Giftmischerei. Vergiftungen spielen in der Tragödie eine große Rolle und schaffen eine Atmosphäre, die an Italien erinnert und auch wohl so auf die Zuhörer einwirken sollte. Die Kenntnis mineralischer Gifte war erst mit der Renaissance nach England gekommen. Mit dem Wissen um das Vorhandensein dieser gefährlichen Mittel setzten sich bei hoch und niedrig seltsame Vorstellungen über die Möglichkeit der Anwendung der Gifte und ihre Wirkungen fest, die den rechten Boden für die günstige Aufnahme der Giftmordszenen auf der Bühne schufen, im Alltagsleben aber oft tragische Justizirrtümer heraufbeschworen. Die Furcht vor geheimnisvollen Giften war so groß, weil dem menschlichen Empfinden, besonders in den oberen Volksschichten, die Beseitigung eines Gegners durch Gift jahrhundertlang als unenglisch gegolten hatte (JEGP. 36, 1937; S. 491—504).

VI. Shakespeares Nachwirken.

Biographische Notiz über Shakespeare

Joseph K. Yamagiwa hat in einem geographischen Wörterbuch von 1694 eine bislang übersehene Notiz über Shakespeares Leben gefunden. Die etwas dürftigen aber zeitgeschichtlich interessanten Angaben stammen vermutlich aus der Feder des im Titel genannten Edmund Bohun, der sich im wesentlichen den bekannten Ausführungen von Thomas Fuller in «The Worthies of England» (1662) anschließt. (MLN. 52, 1937, S. 201f.)

Die Tragödien des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.

Die Beziehungen zwischen dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und den englischen Komödianten, die mit ihren Schauerstücken im 17. Jahrhundert das Festland bereisten, sind bekannt. Die eigene dramatische Tätigkeit des Herzogs hat weniger Beachtung gefunden. In einer Untersuchung, die A. H. J. Knight den sogenannten Tragö-

dien des Herzogs widmet, weist er auf einzelne Züge in seinen Rührstücken hin, die Spuren des englischen Einflusses zeigen und zudem für die Geschichte der Hamlet-Sage von Interesse sind. Das Drama «Von einem ungeratenen Sohn» läßt die Vermutung aufkommen, daß mehrere Szenen auf eine alte Fassung der Hamlet-Sage zurückgehen. (GRM 25, 1937, S 100—119)

Elisabethanische Dichtung im 18. Jahrhundert

E. R. Wasserman berichtet über den Ursprung des Wiederauflebens des Interesses für die Elisabethaner im 18. Jahrhundert. Thomas Warton steht in seiner Zeit nicht isoliert da. Er stellt nur einen Höhepunkt einer normalen Entwicklung dar, die begann, als eine praktische, philologische Methode, die ihren Ausgang von der klassischen Philologie nimmt, eingesetzt wird. In diese Entwicklung gehören die Namen Theobald (Shakespeare-Ausgabe 1733), George Sewall (1725, Ausg. von Shakespeares Gedichten), John Upton (1746 *Critical Observations on Shakespeare* und 1749 *Remarks on three Plays of Benjamin Johnson*), Peter Whalley (1748 *Enquiry into the Learning of Shakespeare*) und Zachary Gray (1754 *Critical, Historical, and Explanatory Notes on Shakespeare*). Gray verwendet u. a. Dodsleys Ausgabe der «Old Plays» (1744). In klassizistischer Zeit wird so die historische Methode entwickelt, die textgeschichtlich und kritisch vorgeht und auch die Zeitgenossen des Dichters berücksichtigt. (ELH 4, 213—243)

Derselbe Verfasser bietet einen Beitrag zur Geschichte des literarischen Geschmacks in der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Drydens Sammlung «Miscellany» enthält vom 1. (1684) bis zum 6. Bande (1709) fast nur neuklassizistische Dichtungen. Überraschenderweise brachte die von Tonson veranstaltete Gesamtausgabe von 1716 auch in größerer Zahl Lieder und Balladen aus der Zeit der Königin Elisabeth und Jakobs I., u. a. solche von Marlowe, Shakespeare, Donne, Jonson, Corbet, Drayton, Suckling, Marvel, die die Zeit des Commonwealth überdauert hatten, zum Volksgut geworden waren und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Sammlungen volkstümlicher Lieder und Gedichte Aufnahme gefunden hatten. Tonson war geschäftlich eingestellt, kannte den Volksgeschmack und wählte aus dem reichen Schatz der älteren Dichtung für Drydens Sammlung vor allem derbe Trunk- und Liebeslieder. (MLN 52, 1937, S. 545—555.)

Garricks «Antony and Cleopatra»

Garricks Aufführung von Shakespeares «Antony and Cleopatra» in der Bearbeitung von Edward Capell am 3. 1. 1759 war kein großer Erfolg. Capell straffte das Stück und sorgte für einen schnelleren Ablauf der Handlung. Er verminderte die Zahl der Personen, ließ die politischen Szenen weg und konzentrierte sich auf die Liebeshandlung, indem er den Charakterkonflikt der Liebenden stärker betonte. Vom Standpunkt des Spielleiters und Bühnenmannes gesehen hat Capell das Stück verbessert. Der Mißerfolg des Stückes ist zum Teil durch die Konkurrenz von Pan-

tommen, Opern und die Tragödie «The Orphan of China» von Murphy zu erklären. Außerdem hielt Drydens «All for Love» die Bühne. (G. W. Stone Jr. in RES 13, 20—38)

Tieck und Shakespeare

Jeder, der die Bedeutung Tiecks für die endgültige Eroberung Shakespeares für Deutschland kennt, wird A. Gillies für seinen Aufsatz über Tiecks englische Studien in Göttingen dankbar sein. Gillies führt den Leser in die Welt ein, in der Tieck in Göttingen lebte und zeigt dann im einzelnen, wie der junge Student sich in das Werk des englischen Dichters hineinarbeitete, welche Ausgaben, welche Übersetzungen und welche Literatur über Shakespeare er benutzte und in welchem Ausmaße er sich mit dem übrigen Schrifttum der Zeit Shakespeares und der Zeit vorher beschäftigte (JEGP 36, 1937; S. 206—223)

Gerhart Hauptmann und Shakespeare

Das literarische England hat Gerhart Hauptmann früh beachtet, sich aber im Gegensatz zu Frankreich und den Vereinigten Staaten durch ihn nicht beeinflussen lassen. Umgekehrt hat der deutsche Dichter das Geistesleben Englands auch mit großem Interesse verfolgt und zu einzelnen Persönlichkeiten der literarischen Welt rege Beziehungen unterhalten. Was Felix A. Voigt in einem Aufsatz darüber und über Hauptmanns inneres Verhältnis zu Shakespeare sagt, deckt sich grundsätzlich mit den Ausführungen des für 1938 angekündigten Buches «Shakespeare und Hauptmann» von Walter A. Reichart und Felix A. Voigt (GRM 25, 1937; S. 321—329)

F. B. Wahr untersucht G. Hauptmanns Stellung zum Hamlet-Problem an Hand von Hauptmanns Hamlet-Bearbeitung (1930), «Hamlet in Wittenberg» (1935) und «Im Wirbel der Berufung» (1936). Hauptmanns Version der Tragödie bewegt sich in klassizistischen Bahnen. Sie erstrebt Symmetrie und organische Einheit. Der Hamlet-Text, wie wir ihn besitzen, ist nach Hauptmann ein «Torso». «H. in Wittenberg» führt in typisch Hauptmannscher Weise das Leidens- und Erlösungsmotiv ein. Als Einführung in Shakespeares Drama hält der Verf. das Werk für nicht überzeugend. (PhQ. XVI, 124—138)

Shakespeare und die deutsche Schule.

Durch die vom Reichserziehungsminister erlassenen neuen Richtlinien für die höhere Schule ist dem englischen Unterricht ein größerer Raum zugewillt worden als bisher. Nun ist es möglich, auf der Unter- und Mittelstufe die Schüler sprachlich so weit zu fördern, daß in den folgenden Jahren ein vertiefter Lektüreunterricht betrieben werden kann, der einmal die Sonderaufgabe des englischen Unterrichts an der höheren Schule weiterführt, andererseits aber auch an der Lösung der höchsten Aufgabe der Schule überhaupt, der Erziehung des Schülers

und der Schülerin zum politischen Menschen mitarbeitet Wolfgang Keller hat in einem Vortrag auf der Reichsführertagung der Neusprachler in Bayreuth gezeigt, wie der englische Unterricht hervorragend an der Charakterbildung der Jugend mitwirken kann, wenn das Werk Shakespeares in den letzten Schuljahren in seinen Mittelpunkt gerückt wird. In längeren Ausführungen, die durch Hinweise auf die Dramen des Dichters belebt sind, macht der Verfasser deutlich, was Shakespeare als Mensch und als Künstler dem Erzieher im neuen Deutschland bieten kann, wie er unserer Jugend ein Ideal germanischer Menschlichkeit aufstellt: «Wir sehen überall bei Shakespeare, wie die Tapferen, Großmütigen, Guten, Wahrhaften siegen — gleichgültig, ob sie ihr Leben im Kampf gegen das Unedle, Feige, Gemeine, gegen Bosheit und Grausamkeit bewahren oder verlieren». In bewußt germanischer Haltung treten uns die Helden seiner Dramen entgegen. Die schulpraktischen Vorschläge Kellers werden vielleicht im einzelnen Widerspruch finden, aber das, was er als Shakespeare-Forscher über die Zusammenarbeit des englischen und deutschen Unterrichts, über die Auswahl der Dramen, über den Gebrauch von Übersetzungen und Schulausgaben, über die Textinterpretation im einzelnen und insbesondere über die Art, wie die vom Dichter geschaffenen Gestalten und Kulturräume im ganzen zu schauen sind, sagt, wird von der Schule dankbar begrüßt werden.
(DNS. 45, 1937, S 259—278)

Shakespeare-Bibliographie für 1937 mit Nachträgen zu früheren Jahren.

Von
Anton Preis.

Abkürzungen.

Zeitschriften.

- *ADA = Anzeiger für dts Altertum
- *Angl. = Anglia Zeitschrift für englische Philologie
- *Angl Beibl = Beiblatt zur Anglia Mitteilungen über englische Sprache .
- *Archiv = (Herrigs) Archiv für das Studium der neueren Sprachen
- *DL = Die Literatur (früher «Literar Echo»)
- *DLZ = Deutsche Literaturzeitung
- *DNL. = Die Neue Literatur (Beiblatt z LZbl).
- *DNS = Die Neueren Sprachen Zeitschrift für neusprachl Unterricht
- *DV = Deutsches Volkstum
- *DuV. = Dichtung und Volkstum (früher «Euphronion»)
- *DVLG. = Deutsche Vierteljahrsschrift f Literaturwissenschaft u Geistesgesch
- ELH. = ELH English Literary History
- *ESn = Englische Studien
- ESs = English Studies
- *GR = Germanic Review NY, Col UP
- *GRM = Germanisch-romanische Monatsschrift
- *JEGP. = Journal of English and Germanic Philology.
- *Lbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie
- *Libr. = The Library Transactions of the Bibliogr Soc, London IV. Ser
- *LZbl. = Literarisches Zentralblatt für Deutschland
- *MdFr. = Mercure de France.
- *MLN. = Modern Language Notes
- *MLR. = Modern Language Review
- *MP = Modern Philology Chicago.
- *Neoph. = Neophilologus Groningen
- *NMitt = Neuphilologische Mitteilungen
- *NMon = Neuphilologische Monatsschrift.
- *NRF = Nouvelle Revue Française
- *PQ = Philological Quarterly
- *PMLA = Publications of the Modern Language Association of America.
- *RAA. = Revue Anglo-américaine
- *RBPH. = Revue Belge de Philologie et d'Histoire.
- *RCHL = Revue critique d'Histoire et de Littérature.
- *RddxM = Revue des deux Mondes
- *RES. = Review of English Studies.
- *RG. = Revue Germanique
- *RLC = Revue de Littérature Comparée.
- *RUnBrux. = Revue de l'Université de Bruxelles.
- *ShJ. = Shakespeare-Jahrbuch.
- *SP. = Studies in Philology.

*ZAAK	= Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.
*ZDA	= Zeitschrift für Deutsches Altertum.
*ZDB	= Zeitschrift für Deutsche Bildung
*ZDK	= Zeitschrift für Deutschkunde
*ZDP	= Zeitschrift für Deutsche Philologie
*ZNU	= Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht
LNN	= Leipziger Neueste Nachrichten
*MNN	= Münchener Neueste Nachrichten
*VB.	= Volksscher Beobachter Südd. Ausgabe, München.

Anz	= Anzeiger	OUP	= Oxford Univ Press
B	= Berlin	P	= Paris
CUP	= Cambridge Un Press	Pr	= Press
ColUP	= Columbia Un Press	Rez.	= Rezension
Dts	= Deutsch	Sh	= Shakespeare
Dtsld	= Deutschland	Sh-n	= Shakespearean
Diss	= Dissertation	1 F	= First (usw) Folio
Dresd	= Dresden(er)	1 Q	= First (usw) Quarto
Frankf	= Frankfurter	St	= Stuttgart
Lo	= London	U, Un	= Universität, University
Lpz	= Leipzig	W	= Wien
Ms.	= Manuscript	Ztg	= Zeitung
Nachr	= Nachrichten	Eliz-n	= Elizabethan
NY.	= New York		

A W (All's Well)	M N D (A Midsummer Night's Dream)
A and C (Antony and Cleopatra)	M Ado (Much Ado About Nothing)
AYLI (As You Like It)	Oth
C of Err (Comedy of Errors)	P P (Passionate Pilgrim)
Cor (Coriolanus)	Pericl
Cymb (Cymbeline)	Ph and T (Phoenix and Turtle)
Ed III (Eduard III)	Rich II.
Hamlet	Rich III.
1-2 Hen IV.	R and J (Romeo and Juliet)
Hen V.	S T M (Sir Thomas More)
1-2-3 Hen VI.	Sonn. (Sonnets)
Hen VIII.	T. of Sh. (Taming of the Shrew)
John	Temp.
J C (Julus Caesar)	T of A (Timon of Athens)
Lear	T. A (Titus Andronicus)
L L L. (Love's Labour's Lost)	Tr and Cr (Troilus and Cressida)
Lucr	T N. (Twelfth Night)
Macb	T G of V (Two Gentlemen of Verona)
M. for M. (Measure for Measure)	T N K (Two Noble Kinsmen)
M of V (Merchant of Venice)	V and A (Venus and Adonis)
M.W. of W. (Merry Wives of Windsor)	W. T. (Winter's Tale).

Vorbemerkungen. Rezensionen zu Werken, die in früheren Bibliographien genannt sind, sind im Anschluß an Teil V aufgeführt.

Der Stern * vor einer Zeitschrift bei den Abkürzungen oder vor der Nummer in der Bibliographie bedeutet, das Zs oder Werk im Original vorgelegen haben.

(72, 32) weist auf einen früheren Band des ShJ. und die Nummer der Bibliographie dieses Bandes hin, z. B. : 72, Nr. 32 der Bibliographie.

I GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(im Original oder Original mit Übersetzung)

- 1 New Eversley Shakespeare. [Ed. by Guy Boas]. Lo, Macmillan 1937.
King Henry VIII (199 S).
King John (171 S).
- 2 The Penguin Shakespeare. Ed. with introduction, notes and glossaries by
G B Harrison [Works, Einzelausgaben] Lo, Penguin Books 1937.
As You Like It Merchant of Venice
Hamlet. Midsummer Nights Dream.
Henry V Richard II
Juhus Caesar Romeo and Juliet.
King Lear Tempest
Macbeth. Twelfth Night.
- 3 Shakespeare Reprints. Parallel texts of the 1 Q and the 1 F Ed. for the
use of university classes by Wilh Victor Marburg, Elwert
King Lear 3^d ed. 1937. (IV, 178 S).
- 4 Shakespeare, William Everything Sh ever wrote complete works. New
ed. Lo, Collins 1937
- 5 Shakespeare, William Complete works Containing the plays and poems
with special introductory matter, index of characters and glossary of unfamiliar
terms. Lo, Collins 1937 (1372 S)
- 6 Shakespeare, William Sh's most popular plays. A Midsummer Night's
Dream, Twelfth Night, Merchant of Venice, Juhus Caesar, Macbeth, Hamlet
Ed. by Francis L Bacon and James D Kirkpatrick. Evanston (Ill.), Row,
Peterson. 1937. (608 S).
- 7 Shakespeare, William. Complete works, arranged in their chronological
order, ed by William George Clark and William Aldis Wright (Haleyon
House) NY., Blue Rabbon Books 1937. (1233 S)
- 8 Shakespeare, William The complete works, with the complete Temple Notes
by Israel Gollancz, ed by William George Clark and William Aldis Wright
NY., Grosset. 1937. (1430 S)
- 9 Shakespeare, William Four Sh-n plays; ed by Helen Louise Cohen and
Karl Young. 4th ed Philadelphia, Lippincott 1937 (528 S)
- 10 Shakespeare, William Complete works New illustrated edition containing
15 studies by J. W. Debenham of some of the leading modern actors who are
today in the Old Vic and other theatres keeping alive the great traditions of
famous Sh-n players of other days Lo., Collins. 1937 (1371 S)
- 11 Shakespeare, William: Selected plays, ed with introd and notes by Karl
J Holzknecht and Norman E McClure In 3 vols NY., American Book Co
Vol. 1: Richard II., Henry IV, P. 1; Much Ado; Juhus Caesar; Hamlet;
Winters Tale 1936. (VI, 673 S).
- Vol. 2: Comedy of Errors, Romeo and Juliet, Midsummer Night's Dream,
Henry V., Lear; Antony and Cleopatra, Tempest. 1936. (VII, 739 S).
- Vol. 3: Richard III., As You Like It, Twelfth Night; Othello; Macbeth;
Cymbeline. 1937. (722 S).
- 12 Shakespeare, William: King Richard II; Juhus Caesar; Twelfth Night,
or What You Will; Hamlet, Prince of Denmark. Ed. by E. E. Reynolds. (Tra-
veller's Libr Vol. 1) Lo., Cape. 1937. (381 S).

- 13 Shakespeare, Wilham** [Works, Einzelausgaben] Lo, Nelson. 1937.
 As You Like It Ed. by E Smith (160 S)
 Comolanus „ „ E Smith (199 S)
 Hamlet. „ „ J Hampden. (202 S)
 Henry IV., P 1. Ed. by E Smith (159 S)
 Henry IV., P. 2. „ „ J Hampden (208 S)
 Henry V „ „ E Smith (192 S)
 Henry VIII „ „ E Smith (192 S)
 King John. „ „ J Hampden. (179 S)
 Julius Caesar „ „ J Hampden (192 S.)
 King Lear. „ „ E Smith. (192 S.)
 Macbeth „ „ E Smith (158 S)
 Merchant of Venice Ed by E Smith (147 S)
 Midsummer Night's Dream Ed by E. Smith. (123 S)
 Much Ado About Nothing Ed by E Smith (143 S)
 Richard II Ed. by H Newbolt (165 S)
 Richard III. „ „ E Smith (220 S)
 The Tempest „ „ J Hampden. (150 S)
 Twelfth Night „ „ E. Smith (152 S)

II. GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(in Übersetzungen).

***14 [dts.] Shakespeare, Wilham** [Werke] Deutsch aus dem Urtext von Walter Josten. Hamburg, Paul Hartung 1937.

[Bd. 1] Hamlet, Prinz von Dänemark. (173 S.)

[„ 2] König Richard III (166 S.)

[„ 3] Macbeth. (111 S)

Rez. Das dts Wort 13, 1937, S 179 (Marg. Kurlbaum-Siebert) — ShJ 73, 1937, S 154—55 (W. Keller) — Frankf. Ztg 28. 11 1937 (W Schmiele).
 — Siehe noch Nr. 165, 218, 266

***15 [dts.] [Shakespeare, Wilham]** Die Aufnahme Sh's auf der Bühne der Aufklärung in den sechziger und siebziger Jahren. Hrsg. von Fritz Brüggemann. (= Deutsche Literatur Reihe Aufklärung. Bd 11) Leipzig, Reclam 1937. (306 S., 1 Taf.) [Enthält e Übers von Das Leben u der Tod des König Lear Aus dem Jahre 1762. Von Martin Wieland S 11—102 — Macbeth. Aus dem Jahre 1772 Von Gottlieb Stephanie d J S 103—164. — Hamlet, Prinz von Dänemark. Aus dem Jahre 1776. Von Friedr. Ludw. Schröder, S 165—233 — Romeo und Juhe Aus dem Jahre 1767. Von Felix Weisse S. 234—306]

16 [norw.] Shakespeare, Wilham: Dramatiske verker i norsk oversettelse. Hefte 28. 29. 30 Oslo, Aschehoug & Co 1936

III. AUSZÜGE AUS MEHREREN WERKEN, ANTHOLOGIEN, PARAPHRASEN, ZITATE usw.

17 Palmer, Harold E: Four stories from Sh Adapted and rewritten within the thousand word vocabulary. Ill by T H. Robinson. Lo, Harrap 1937. (110 S).

18 Shakespeare-Trostbüchlein für viele Lagen des Lebens, zusammengestellt von Hans Rothe (= Lebendiges Wort. 27.). Lpz., Paul List. 1937. (63 S)

19 Student's Shakespeare, The Tales and scenes of Sh's plays. Hrsg. von Max Draber. Lpz., Teubner.

5. Hamlet. 3. Aufl. 1937 (63 S.)

20 Taylor, Richard V.: Sh. for senior schools. Lo., Macmillan. 1937. (237 S.)

IV. EINZELAUSGABEN.

Original und Übersetzungen, nebst den Erläuterungsschriften.

All's Well That Ends Well.

Ausg. u. Übers siehe Nr 4 5 7. 8 10

Antony and Cleopatra

Ausg u Übers siehe Nr. 4 5. 7. 8. 10. 11.

*21 Stone, Gge Winchester Garrick's presentation of «Antony and Cleopatra», in. RES. 13, 1937, S 20—38

As You Like It

22 Shakespeare, William. As You Like It Ed by Gaston. (New pocket classics) NY, Macmillan 1937 (243 S)

Ausg u Übers siehe noch Nr 2. 4. 5 7 8 10. 11. 13.

Comedy of Errors

Ausg u. Übers siehe Nr. 4. 5 7 8 10 11

Coriolanus

Ausg u. Übers siehe Nr 4 5 7. 8 10 13

*23 Burre, H. Coriolan und Menenius in sprachlich-stilistischer Deutung, in: ZNU 36, 1937, S. 162—69

24 Heerwagen, H · Sh's «Coriolanus» als Beitrag zur Führerfrage, in: Politische Erziehung Monatsschr. d NS-Lehrerbundes, Gauverb Sachsen Beilage Die Höhere Schule. 1936, S 241—47

25 King, A H · Notes on «Coriolanus», in ESs 19, 1937, S 13—20

*26 Mettin, Hermann Christian: Sh's «Coriolan» [Zur Neuenstudierung im Berliner Staatstheater], in: Dts. Adelsblatt 55, 1937, S 512—13

27 Ruppel, K. H · «Coriolan» im Dts. Theater, Berlin, in Köln Ztg 31 3. 1937.

Cymbeline

Ausg. u. Übers siehe Nr 4. 5 7. 8 10 11

Hamlet

28 Shakespeare, William: Tragedy of Hamlet, 2 Q Introd by Thomas Marc Parrott and Hardin Craig NY, Princeton 1937

Ausg u Übers. siehe noch Nr 2 4 5 6 7. 8 10 11 12 13 14 [dts.] 15 [dts.].

*29 Babcock, R W · Mr. Granville-Barker and Hamlet, in ShAB 12, 1937, S. 173—79

*30. Babcock, R. W : A prince of shreds and patches, in. ShAB 11, 1936, S 175—83, u Bemerkung dazu von S A Tannenbaum, ibid S 185—87

*31 Beatty, J. M jr The king in «Hamlet», in: ShAB. 11, 1936, S 238—49.

32 Draper, John W : Hamlet's melancholy. [Reprint of] Annals of medical history. N. S. vol. 9, Nr. 2, S. 142—47.

33 Draper, John W.: The prince-philosopher and Sh's Hamlet, in: West Virginia Univ. studies Ser. III· Philological papers. Vol. 2, 1937, S 39—43.

*34 Draper, John W.: «My Switzers», in· MLR. 32, 1937, S. 585—88

- *35 Fleischhauer, H: «Hamlet» im Schauspielhaus Dresden, in: *Dresd Anz.* 28. 5 1937
- *36 Frassati, Alfredo *La volontà in Amleto* Bologna, Zanichelli 1936 (151 S.).
- *37 Gay, A A The fencing match in Hamlet, in: *RES* 13, 1937, S 326—29.
- *38 Gilder, Rosamond. *John Gielgud's Hamlet, a record of performance; with notes on costume, scenery and stage business by John Gielgud* NY, OUP, Lo, Methuen 1937. (234 S, engl Ausg 170 S.)
- *39 Gray, Henry David The «Hamlet» 1 Q pirate, in: *PQ* 16, 1937, S 394 bis 401.
- *40 Handleman, Celia and R. W. Babcock «One part wisdom», and ever two parts? in *ShAB* 11, 1936, S 191—225
- *41 Hiebel, Friedrich: Das Licht des neuzeitlichen Ichbewußtseins in Sh's Schaffen 1. 2 Hamlet, in *Das Goetheanum* 16, 1937, S 20—21 u 29—30.
- *42 Innes, Michael [Pseud for John Innes Mackintosh Stewart]. *Hamlet, revenge!* (Red badge books) NY., Dodd, Mead, Lo, Gollancz. 1937 (344 S.)
- *43 Keller, Wolfgang *Hamlets wunderliches Wesen*, in *DNS* 45, 1937, S 1—16
- *44 Kirschbaum, Leo: The date of Sh's Hamlet, in *SP* 34, 1937, S 168—75.
- *45 Mandin, Louis Les nouvelles révélations sur «Hamlet» et Marie Stuart, in: *MdFr.* T 270, 1936, S 652—58.
- *46 Menon, C Narayana A stage direction in the New Shakespeare «Hamlet», in: *MLR* 32, 1937, S 438—41
- *47 Mitchell, Lee The fencing scene in «Hamlet», in *PQ* 16, 1937, S. 71—73.
- *48 Parrott, Thomas M · An emendation in the text of Hamlet, in *ShAB* 12, 1937, S 44—48.
- *49 Prieß, Max: Das Hamlet-Problem, in: *ESn.* 72, 1937/8, S. 14—48.
- *50 Pyles, T. Rejected Q 2 readings in the New Shakespeare «Hamlet», in: *ELH.* 4, 1937, S 114—46
- *51 Raven, Anton A There are more things, Horatio, in *ShAB* 12, 1937, S. 236—45.
- *52 Sampley, Arthur M.: Hamlets all, in: *ShAB.* 12, 1937, S 41—43
- *53 Schroth, R. Der neue Dresdner «Hamlet», in: *Dresd. Nachr.* 23. 5. 1937.
- *54 Schücking, Levin L.: The meaning of Hamlet. Transl from the German [vgl. 72, 77] by Graham Rawson OUP. 1937 (195 S.)
- *55 Smith, Rob M: Granville-Barker's Hamlet, in *ShAB* 12, 1937, S. 168 bis 172.
- *56 Smith, Rob. M.: Hamlet and Gertrude, or the conscience of the queen, in: *ShAB.* 11, 1936, S. 84—92
- *57 Stirk, S. D: G Hauptmann and «Hamlet», in: *German Life and Letters.* 1, 1937, H 3.
- *58 Stirk, S. D: A note on Gerhart Hauptmanns «Hamlet in Wittenberg», in: *MLR.* 32, 1937, S. 595—97.
- *59 Stoll, Elmer Edgar «Hamlet» and «The Spanish Tragedy». Q 1 and 2, a protest, in: *MP.* 35, 1937, S. 31—46.
- *60 Tannenbaum, S. A. · A Hamlet emendation, in: *ShAB.* 12, 1937, S. 64—66.
- *61 Wahr, F. B.: The Hauptmann «Hamlet», in: *PQ.* 16, 1937, S. 124—38.
- *62 Weigelin, Ernst: Zum Problem des «Hamlet», in: *ShJ.* 73, 1937, S. 131—38.

1—2 *Henry IV.*

Ausg. u. Übers siehe Nr. 4. 5 7 8 10. 11. 13

*63 Broughner, Daniel C. Pistol and the roaring boys, in: ShAB. 11, 1936, S 226—37

*64 Petsch, Robert Sh's König Heinrich IV und das Geschichtsdrama in England, in ShJ 73, 1937, S 109—30

*65 Tannenbaum, S. A. The Variorum «Henry IV», in: ShAB 12, 1937, S 63—64

*66 Taylor, George C. Notes and comments on Henry IV, P 1, Variorum Edition, in ShAB 12, 1937, S 159—67

*67 Tilley, M. P.: Two notes on Sh., in: ShAB. 12, 1937, S 54—56

Henry V.

Ausg u Übers siehe Nr. 2. 4 5 7. 8 10. 11 13

1—2—3 *Henry VI.*

Ausg. u. Übers siehe Nr 4 5. 7. 8. 10

*68 Denny, Charles F. The sources of 1 Henr VI as an indication of revision, in PQ 16, 1937, S 225—48.

*69 McKerrow, Ronald B. A note on the «bad Q's» of 2 and 3 Henry VI and the F text, in RES 13, 1937, S. 64—72

Henry VIII

70 Shakespeare, William. King Henry VIII Ed. by M St Clare Byrne (Scholar's libr) Lo., Macmillan. 1937 (205 S)

Ausg. u. Übers siehe noch Nr 1. 4 5 7 8 10 13.

John

71 Shakespeare, William: King John Ed. by N V. Meeres (Scholar's Libr) Lo., Macmillan 1937 (178 S)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 1 4 5 7 8 10. 13

*72 Barke, Herbert. Bale's «Kynge Johan» und sein Verhältnis zur zeitgenössischen Geschichtschreibung Diss Berlin Würzburg, Triltsch 1937. (X, 145 S.)

Rez.. Archiv 171, 1937, S 260 (Alois Brandl)

Julius Caesar.

73 Shakespeare, William. Julius Caesar, ed by Hufford. (New pocket classics). NY., Macmillan. 1937. (208 S)

74 Shakespeare, William. The tragedy of Julius Caesar Ed. by G. Skillan Lo., Trench 1937 (97 S)

Rez. Archiv. 172, 1937, S 248—49 (Al Brandl)

Ausg. u Übers siehe noch Nr. 2. 4 5 6 7 8. 10. 11 12

*75 Bush, Douglas. «Julius Caesar» and Elyot's «Governor», in: MLN 52, 1937, S 407.

*76 Lièvre, Pierre: «Jules César» de Sh., au théâtre de l'Atelier, in: MdFr T. 274, 1937, S. 581—84.

Lear.

Ausg u Übers. siehe Nr 2 3 4 5 7 8. 10 11. 13

*77 Draper, John W. The occasion of King Lear, in SP 34, 1937, S. 176—85.

*78 Fijn van Draat, P.: «King Lear», in Anglia. 61, 1937, S 177—85

*79 Fijn van Draat, P.: «Koning Lear» in een nieuw licht, in Haagsch Maandblad 1936, 2, S 523—33.

*80 Stössl, Oskar Stenographische Studien zu Sh's «King Lear». Diss München — Würzburg, Mayr. 1937 (80 S.)

*81 Ten Holder, Klemens Erinnerung an einen Sprachlehrer [der das Tragische in «König Lear» seinen Schülern erläuterte], in Das Wort in der Zeit. 3, 1935/6, S. 738—47, dazu K. A. Horst, ibid S 1141—44

Love's Labour's Lost

Ausg u Übers. siehe Nr 4 5 7 8 10

*82 Freeman, Bernice The costumes of LLL, TN. and Temp, in ShAB. 11, 1936, S 93—106

*83 Lefranc, Abel Les éléments français de «Peines d'amour perdues» de Sh, in Revue historique T 178, 1936, S 411—32

*84 Tilley, M P: «'Twill be thine another day» [IV, I, 109], in MLN 52, 1937, S 394—97

Lucrece.

Ausg u Übers siehe Nr 4. 5 7. 8. 10.

Macbeth.

*85 Shakespeare, William Macbeth Kurzausgabe, bearb. von Karl Arns. (= Schöningh's engl Lesebogen. 54) Paderborn, Schöningh [1937] (61 S)

*86 Shakespeare, William Macbeth. With introd. and notes ed by Gust. Hagemann. [Nebst] Anmerkgn. (= Aschendorff's moderne Auslandsbucherei.) Münster, Aschendorff. 1937. (86, 28 S)

*87 Shakespeare, William: Macbeth. Telescoped by J P Walker. Lo, Nelson. 1937. (106 S).

*88 [egl u. frz.] Shakespeare, William Macbeth. Texte anglais et français en regard. Trad et introd. de Maurice Castelain (= Collection bilingue des classiques anglais.) P, Fernand Aubier. 1937 (XXXI, 161 S)

Rez: ESn 72, 1937/8, S 104—5 (Paul Dottin)

Ausg u Übers siehe noch Nr 2. 4. 5 6 7 8 10 11 13. 14 [dts.]. 15 [dts.].

*89 Brandl, Alois Zur Vorgeschichte der Weir Sisters im Macbeth [ursprüngl. in Texte u Forschungen zur englischen Kulturgeschichte Festgabe f Felix Liebermann 1921; neugedruckt], in Brandl, Forschungen . . [Siehe Nr 184], S. 82—97.

*90 Hunter, Edwin R: «Macbeth» as a morality, in: ShAB. 12, 1937, S. 217—35.

*91 Sargeaunt, W D.: «Macbeth» a new interpretation of the text of Sh's play Lo, Heath Cranton. 1937. (208 S.)

Rez: MLR. 32, 1937, S 661 (J. W Draper).

Measure for Measure.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 4. 5. 7. 8 10.

*92 Leewer, K.: «Maß für Maß», in: Die christliche Welt. 51, 1937, Sp. 605—7.

*93 Reimer, Christian Josef. Der Begriff der Gnade in Sh's «M. for M.». Diss Marburg — Duren (Rhld), Reimer 1937. (XI, 110 S)

The Merchant of Venice

94 Shakespeare, William The merchant of Venice (Herzberg ed.) NY, Holt. 1937 (300 S.)

95 Shakespeare, William The merchant of Venice Bearb von Alfred Mohrbutter (= Kurze Lesestoffe 109) Kiel, Lipsius u. Tischer. 1937 (IV, 57 S)
Rez. DNS 45, 1937, S 419—20 (Bruno Engelhardt). — ESs 72, 1937/8, S 157 (O. Glode)

Ausg u. Übers. siehe noch Nr. 2. 4. 5. 6. 7. 8. 10. 13.

*96 Karutz, Richard. Shylock in Africa, in: Das Goetheanum 15, 1936, S 237—38

97 Pettigrew, Helen Purinton Bassanio, the Elizabethan lover, in: PQ 16, 1937, S 296—306.

*98 Weigelin, Ernst. Die gerichtliche Entscheidung in Sh's Kaufmann von Venedig, in: DNS. 45, 1937, S. 204—8

Merry Wives of Windsor.

Ausg u. Übers. siehe Nr. 4. 5. 7. 8. 10

*99 Chang, Y. Z. Who and what were the Cathayans?, in: SP 33, 1936, S 203—21

100 Crofts, J. Sh. and the post horses: a new study of the «M. W. of W.» (Univ. of Bristol studies) Lo., Arrowsmith 1937 (231 S)

101 Haller, Eleanor J. The realism of the Merry Wives, in: West Virginia Univ. studies, III. Philological papers Bd 2, 1937, S 32—38

A Midsummer Night's Dream

102 Shakespeare, William: A midsummer night's dream Arranged by L. Green Lo., Nelson 1937 (55 S)

103 [frz.] Shakespeare, William: Le songe d'une nuit d'été Adaption pour la jeunesse par Charles Vildrac (= Petite bibliothèque théâtrale) P., Editions Sociales Internationales. 1937

Ausg u. Übers. siehe noch Nr. 2. 4. 5. 6. 7. 8. 10. 11. 13.

104 Delpy, E. und J. Goetz Festliche Barockkomödie Neue Bühnengestaltung von Sh's «Sommernachtstraum» in Leipzig, in: LNN 18. 2. 1937

*105 Rosen, Waldemar «Der Sommernachtstraum» mit Purcell-Musik. Uraufführung in der Leipziger Oper, in: Allg. Musikzeitung. 64, 1937, S 151.

106 Stieber, H.: Ein neuer Sommernachtstraum, in: LNN. 25. 2. 1937.

107 Verkade, Ed. De verfilming van «Midzomernachtsdroom», in: De groene Amsterdammer. 22. 2. 1936

Much Ado About Nothing.

Ausg u. Übers. siehe Nr. 4. 5. 7. 8. 10. 11. 13.

Othello.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 4. 5. 7. 8. 10. 11

108 Brock, J. H. E.: Jago and some Sh-n villains. Cambridge, Heffer 1937. (48 S)

*109 Tannenbaum, S. A.: The wronged Jago, in: ShAB. 12, 1937, S. 57—62.

Pericles

Ausg. u. Übers siehe Nr 4 5 7 8 10

*110 Hastings, William T Exit George Wilkns? in ShAB. 11, 1936, S. 67 bis 83

*111 Millenkovich-Morold, Max. «Perikles, Fürst von Tyrus». Eine Neuheit des Wiener Burgtheaters Ein gutes Theaterstück, wahrscheinlich von Sh Gelungener Versuch, in VB 19 11 1937

112 Rieger, E. «Pericles» im Burgtheater [Wien], in Neue Freie Presse. 17 10 1937

*113 Tannenbaum, S A. A passage in «Pericles» (IV, I, 4—6), in: ShAB. 12, 1937, S 190—91

Phoenix and Turtle

114 Shakespeare, William. The Phoenix and Turtle. Ed. by B H Newdgate Lo, Blackwell 1937 (31 S)

Ausg u Übers siehe noch Nr 4. 5 7 8 10.

115 Bonnard, G. Sh's contribution to R Chester's «Love's Martyr». The Phoenix and the Turtle, in ESs 19 1937, S 66—69.

Richard II

Ausg u Übers siehe Nr 2 4 5 7 8 10. 11 12. 13

Richard III.

Ausg. u. Übers siehe Nr. 4. 5. 7 8 10 11. 13 14 [dts.].

*116 Frank, Heinz Sh, König Richard III. Hans Schweikarts Neunszenierung im Residenztheater [München], in. VB 18. 10 1937.

117 Geisenheyner, M Richard III. im Staatlichen Schauspielhaus Berlin, in: Fr. Ztg 4 3. 1937

*118 Griffin, William J An omission in the F text of Rich III., in: RES. 13, 1937, S 329—32.

*119 Hofmüller, Rudolf Sh's Richard III. . . im Residenztheater. Der Epilog zu den Königsdramen Politische Weltanschauung im Drama Charakterbild eines Tyrannen, in: VB. 15. 10 37

*120 Mettin, Herm. Christ.: König Richard III. im Staatlichen Schauspielhaus zu Berlin, in: Dts. Adelsblatt. 55, 1937, S 371—72

*121 Mutz, Wilhelm. Der Charakter Richards III in der Darstellung des Chronisten Holinshed und des Dramatikers Sh., mit einem Beitrag zu seiner Charakterpsyche. Diss. Berlin. Berlin, Paul Funk. 1936 (74 S.)

Rez. Archiv 171, 1937, S 260 (Al Brandl)

122 Patrick, David L : The textual history of Rich III (= Stanford U. Public. Langu. and lit. VI, 1) Stanford UP. 1936. (154 S.)

Rez. Archiv 172, 1937, S. 249 (Al Brandl). — ShAB. 12, 1937, S 192 (S A. Tannenbaum)

123 Ruppel, K. H : Richard III. im Staatlichen Schauspielhaus Berlin, in: Köln. Ztg. 8. 3. 1937.

Romeo and Juliet.

124 Shakespeare, William — Edmond Rostand: Romeo and Juliet — Cyrano de Bergerac, translated [from the French] by Howard Thayer Kingsbury;

ed by Thomas L Doyle and M. David Hoffmann. (= Noble's comparative classics) NY., Noble & Noble 1937. (492 S)

125 Shakespeare, William Romeo and Juliet Ed by G N Pockock for schools. (= The king's treasures of lit) Lo., Dent 1937 (141 S)

126 Shakespeare, William Romeo and Juliet Ed. by A. J. J. Ratcliff (Sixpenny Shakespeares) Lo., Nelson 1937 (211 S)

Ausg u Übers siehe noch Nr 2 4 5 7 8 10 11. 15 [dts]

***127 Brandl, Alois** Sh's Quellen zu Romeo und Julia [ursprüngl. Vorrede zu: Rudolf Fischer, Quellen zu Romeo und Julia Bonn 1922, neugedruckt] in Brandl, Forschungen [Siehe Nr. 184], S 183—85

***128 Frank, Heinz:** Sh's «Romeo und Julia» Reichsfestspiele in Heidelberg, in VB 23. 7 1937

***129 Gaw, Allison** The impromptu mask in Sh (with especial reference to the stager of R & J I, IV—V), in: ShAB 11, 1936, S 149—60

***130 Kapstein, J. J.** «Runaways eyes» again (R & J III, II, 5—7), in ShAB 12, 1937, S 77—84

***131 Moore, O. H.** Sh's deviations from «Romeus and Juliet» [of Arthur Brooke], in PMLA 52, 1937, S 68—74

Stoll, Elmer Edgar. Sh's young lovers, siehe Nr 320.

132 Tennant, P.: «Romeo och Julia» i Norrköping 1776, in Samlaren. Upsala [Skriver udg af Svensk Lätt Selskapet], Jg 17, 1936, S 215

***133 Thaler, Alwin.** Mercutio and Spenser's Phantastes, in PQ 16, 1937, S 405—7.

Sonnets

134 Shakespeare, William: Sonnets. Ed by Tucker Brooke, with introd. and notes Lo a NY, OUP. 1936 (X, 346 S)

Rez ShJ 73, 1937, S 153 (W Keller)

135 Shakespeare, William: The lyrics and shorter poems. Lo., Chatto & Windus. 1937. (58 S.)

136 [it] Shakespeare, William. Liriche. Introduzione e commento a cura di Napoleone Orsini (= Classici stranieri commentati) Messina, G Principato 1937. (88 S.)

Ausg. u. Übers siehe noch Nr. 4 5 7. 8. 10

***137 Farrell, Ralph.** Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung (S 200—17: Sh's Sonette) Diss Berlin (Auch als Germanische Studien. 192.) Berlin. Ebering. 1937 (239 S)

138 Hamer, Enid: The English sonnet an anthology Ed. with introd. and notes. Lo., Methuen. 1937 (250 S.)

***139 Wells, Henry W.:** A new preface to Sh's «Sonnets», in ShAB 12, 1937, S 118—29.

140 Young, H. McClure: The sonnets of Sh., a psycho-sexual analysis Columbia (Missouri), [Selbstverlag] 1936 (121 S)

Rez MLR 32, 1937, S 659—60 (C J Sisson)

The Taming of the Shrew.

Ausg. u. Übers siehe Nr. 4. 5. 7 8. 10

***141 Karthaus, Werner** Über die Vertonung von Sh's «T of Sh» durch Hermann Götz, in: Die Bühne. 3, 1937, S. 282—85.

142 Riedy, P. · Über eine heutige Inszenierung der «Widerspenstigen Zähmung», in: Freiburger Theaterblätter 1936/7, S 48

The Tempest.

Ausg. u. Übers. siehe Nr 2 4 5 7 8 10 11. 13.

*143 Allen, Harold B.: Sh's «Lay her a-hold», in. MLN 52, 1937, S 96—100.

144 Delpy, E. Bühnen-Zauberer Sh's Abschied Erstaufführung der Romanze «Der Sturm» in Leipzig, in LNN 15. 11. 1937

145 Ewen, C. L. l'Estrange. A criticism of «The Tempest» wreck scene. Lo., [Selbstverlag] 1937

Freeman, B. · The costumes . . Siehe Nr 32

146 Howarth. R. G. Sh's Tempest. Sydney English Association [1937]

*147 Jacuzzi, Alfred. The naïve theme in the Temp. as a link between Thomas Shadwell and Ramón de la Cruz, in MLN 52, 1937, S 252—56.

*148 Thompson, James Westfall: A note on the Tempest, in MLN. 52, 1937, S 200—1.

149 Wilson, John Dover. The meaning of the «Temp.» (The Rob Spence Watson Memorial lecture) Newcastle-on-Tyne, Later and Philos Society. 1936 (23 S)

Rez MLR 32, 1937, S. 332 (C J Sisson)

Timon of Athens

Ausg. u. Übers. siehe Nr 4 5 7 8 10

Titus Andronicus

150 Shakespeare, William. Titus Andronicus, the 1 Q 1594; ed. by Jos. Q. Adams (= The Folger Sh literary publications) NY & Lo, Scribners 1936. (42 S u facs Bll)

Rez: MLR 32, 1937, S 660 (C J Sisson)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 4 5 7 8 10.

Tronlus and Cressida

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 4 5. 7. 8. 10

*151 Kenny, Hamill: Sh's Cressida, in: Angha. 61, 1937, S 163—76.

Twelfth Night.

152 Shakespeare, William: Twelfth Night (Cameo Classics). NY., Grosset. 1937. (171 S)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr 2 4. 5 6 7. 8 10 11 12 13

Chang, Y. Z.: Who what were the Cathayans? Siehe Nr. 99.

*153 Draper, John W.: The wooing of Olivia, in Neoph. 23, 1937/8, S. 37—46.

Freeman, B.: The costumes . . . Siehe Nr 32

154 Geisenheyner, M. Gründgens inszeniert: «Was Ihr wollt». Berliner Schauspielhaus, in: Fr. Ztg 13. 6 1937.

Tilley, M. P.: Two notes on Sh., siehe Nr. 67.

Two Gentlemen of Verona.

Ausg. u. Übers. siehe Nr 4. 5. 7. 8. 10.

155 Parks, George B.: The development of «T. G. of V.», in: The Huntington Library Bull. 11, 1937, S. 1—11.

Venus and Adonis

Ausg u. Übers siehe Nr. 4 5 7. 8 10

Winter's Tale

Ausg u. Übers siehe Nr 4 5 7 8. 10 11.

*156 Baughan, Denver Ewing Sh's probable confusion of the two Romanos, in JEGP 36, 1937, S 35—39.

*157 Brandl, Alois: Sohnen des Leontes [ursprüngl in. Blätter des Dts Theaters 4 Jg, d ganz Reihe Nr 50., neugedruckt], in. Brandl, Forschungen ... [Siehe Nr 184], S 173—74

V. SHAKESPEAREANA.

Bibliographien

*158 Annual Bibliography of English language and literature Edit for the Modern Humanities Research Assoc by Mary S Serjeantson Assisted by Leshe N Broughton

Vol 16, 1935 CUP 1936 (XII, 279 S)

Vol 17, 1936 CUP. 1938 (XII, 279 S)

*159 Craig, Hardin, Dav Patriek and Will Wells Recent literature of the English Renaissance, in. SP 34, 1937, S 260—382

*160 Ebisch, Walter and L L Schücking Supplement for the years 1930—1935 to a Sh. bibliography OUP 1937 (104 S)

Rez. Libr IV, 18, 1937/8, S. 119 (H. S) — ShJ 73, 1937, S 171 (W. Keller).

*161 Hushands, H Wunfr Summary of periodical literature, in. RES 13, 1937 S. 118—28, 247—56, 378—84, 496—506

*162 Poehmann, Henry A. Anglo-German bibliography for 1936, in: JEGP. 36, 1937 S 246—62

*163 Tannenbaum S A · Sh. and his contemporaries in the literature of 1936: a classified bibliography, in ShAB 12, 1937, S 2—34

*164 Year's Work, The, in English studies Ed for the English Assoc by Fred S Boas and Mary S Serjeantson.

Vol. 16 1935 OUP. 1937 (380 S.)

165 Ackermann, E. Sh deutsch Eine Einführung in das Übersetzungswerk von W. Josten. Hamburg, Hartung 1937 (77 S)

*166 Anderson, Ruth L. «As heart can think», in ShAB. 12, 1937, S. 246—51. Annals of English literature ... siehe Nr 222

167 Arns, K : Sh und das englische Nationaltheater, in Rhein.-Westfäl. Ztg. (Essen) 12 10. 1937.

*168 Arns, Karl: Zweite Deutsche Sh.-Woche (9—15. Okt.), in. ZNU 36, 1937, S 386—88

*169 Baser, Friedrich: Heidelberger Sh.-Erinnerungen. Zur Eröffnung der Reichsfestspiele am 20 Juli, in V B 20. 7 37

170 Baten, Anderson Monroe. The philosophy of Sh. Dallas, Allen Buildg. [Selbstverlag] [1937] (617 S)

Rez ShAB 12, 1937, S. 192 (S A Tannenbaum)

*171 Becker, Gustav: Johann Jakob Bodmers «Sasper», in: ShJ. 73, 1937, S. 139—41.

*172 Beckingham, C. F. Seneca's fatalism and Eliz-n tragedy, in: MLR. 32, 1937, S. 434—38

- 173 Belloni-Filippi, F** *Minima shakespeareana*, in: *Annali della Reale Scuola Norm Sup di Pisa Lettere, storia e filosofia* Ser II, T. 4, [1937?] S 183—90
- 174 Biesterfeld, Peter Wilhelm** *Die dramatische Technik Thomas Kyds Studie zur inneren Struktur und szenischen Form des elisabethanischen Dramas* Diss Göttingen. Halle a S, Niemeyer 1936 (IV, 115 S)
Rez DLZ 58, 1937, Sp 1787—90 (Paul Meißner) — ESn 71, 1936/7, S 398—402 (Rob Petsch) — ShJ 73, 1937, S 165—66 (W Keller). — Archiv 170, 1936, S 283 (Hans Marcus)
- *175 Blos, H.** *Die Auffassung der Frauengestalten Sh's in dem Werke der Mrs Cowden Clarke «The girlhood of Sh's heroines»* Diss Erlangen. 1936 Wurzburg, Mayr 1936. (IX, 131 S)
- *176 Bodeen, DeWitt** *Sh's Greco-roman plays at the Pasadena Community playhouse*, in ShAB 12, 1937, S 49—53
- *177 Børge, Vagn** *Strindberg und Sh*, in. ShJ. 73, 1937, S 142—49
- *178 Boerner, Oskar:** *Sh und der Barock*, in: GRM. 25, 1937, S 363—81.
- 179 Bontoux, Germaine** *La chanson en Angleterre au temps d'Elisabeth Paris, Racour et Chevillet* [1937] (XVII, 699 S)
Rez. Etudes anglaises 1, 1937, Mai-Nr (Emile Legouis)
- *180 Bowers Fredson Thayer** *The audience and the poisoners of Eluz-n tragedy*, in JEGP 36, 1937, S 491—504
- *181 Bowra:** *Sh's letzte Jahre*, in Frankf Ztg. 1936, Nr 591/2
- 182 Bradbrook, M C.** *The school of night A study in the literary relationships of Sir Walter Raleigh* CUP 1936. (190 S)
Rez ShJ 73, 1937, S 161—62 (W Keller).
- 183 Bradby, Anne** *Sh. criticism, 1919—1935.* (World's Classics. 436). NY., OUP 1937. (XII, 388 S)
Rez Angl Bubl 48, 1937, S 107 (Walt Fischer) — ShJ. 73, 1937, S. 160 bis 161 (W. Keller)
- *184 Brandl, Alois.** *Forschungen und Charakteristiken. Zum 80 Geburtstag hrsg. von dem Englischen Seminar der Universität Berlin und der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen* B, Gruyter. 1936 (228 S.)
Rez. DNS 45, 1937, S. 171—72 (R. Salewsky). — ShJ. 73, 1937, S 159—60 (W Keller)
- *185 Brandl, Alois.** *Eine neue Art, Sh zu spielen.* [Ursprung] in Deutsche Rundschau. 123, 1905, S. 122ff., neugedruckt] in Brandl, Forschungen ... [Siehe Nr. 184], S. 138—46
- *186 Brandl, Alois:** *Shakespeare. Leben — Umwelt — Kunst* Neue Ausgabe. Mit e Bilderanhang, Titelbild, 4 Textabb. u. 2 Stammtaf B, G Grote. 1937. (XII, 521, 29 S)
Rez DLZ. 58, 1937, Sp 1586—90 (Hans Marcus) — ShJ 73, 1937, S 157 bis 158 (W. Keller) — VB 9. 5 37 (K Muth-Klingenbrun).
- *187 Brandl, Alois:** *Sh. and Germany* [ursprüngl. in: 3^d Annual lecture. The British Academy. 1913; neugedruckt] in. Brandl, Forschungen ... [Siehe Nr. 184], S. 161—72.
- *188 Brandl, Alois:** *Sh.-Möglichkeiten* [ursprüngl. Broschüre zur Eröffnung des großen Schauspielhaus. Berlin. 1921; neugedruckt] in. Brandl, Forschungen ... [Siehe Nr. 184]. S. 177—82.
- *189 Brandl, Alois:** *Von der Unwahrheit und Wahrheit Sh's* [ursprüngl. in: Blätter d. Dts. Theaters. 2. Jg., d. ganz. Reihe Nr. 22, S. 337ff., neugedruckt] in: Brandl, Forschungen ... [Siehe Nr. 184], S. 175—76.

*190 Brandl, Alois Zur Szenenführung bei Sh [ursprüngl. in: Sitz-Ber Preuß Akad d Wiss 1906, S 130ff, neugedruckt] in Brandl, Forschungen . . [Siehe Nr 184], S 147—60

*191 Braun, Hans Hier irrt Goethe — unter anderen Eine Lese von Anachronismen von Homer bis auf unsere Zeit [enthält. «Kasi kosai billai u Sh» (S 49—60) u «Hamlet im Frack» (S 95—99)] München, Heimeran [1937] (121 S)

Rez DL 40, 1937/8, S 125 (Frdr Marker)

192 Brooke, Iris A history of English costume. Lo, Methuen. 1937 (238 S.)

193 Brooke, Stopford A On ten plays of Sh Cheap ed Lo, Constable 1937. (311 S)

194 Brooks, Alden Will Shakspeare. factotum and agent. NY, Round Table Press 1937. (374 S)

195 Bräns, Otto Sh-Übersetzungen, in: Köln. Ztg 1937, Nr 191/2.

*196 Brümmer, Eugen. Verdi und Sh., in Allgem. Musikztg 64, 1937, S 129 bis 131

197 Bundi, Gian. Verdi und Sh., in: Der Bund (Bern), 1936, Lit Beil. Nr 39 bis 41

198 Byrne, Sister St Geraldine. Sh's use of the pronoun of address. its significance in characterization and motivation Washington, Catholic University of America 1936 (XXXVI, 189 S)

199 Calthrop, Dion Clayton English costume from William I to George IV, 1066—1830 With 61 colour plates by author, 91 illustr Lo, Black 1937. (463 S)

200 Carter, Annie Burnham. Sh. gardens design, plants and flower lore. Philadelphia, Dorrance 1937 (85 S)

201 Clark, Mrs Eva Lee Turner: The man who was Sh [Edward de Vere, Earl of Oxford]. NY., Rach R Smith. 1937. (326 S)

202 Coe, Ada M · Catálogo bibliográfico y critico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819 (= Johns Hopkins studies in Romance literatures and languages Extra Vol 9) Baltimore, Johns Hopkins Pr. 1935. (XII, 270 S)

Rez Lbl 58, 1937, Sp 272 (Adalb Hamel) — MLR 32, 1937, S 315—16 (Will C Atkinson). — MP 34, 1936/7, S 98—99 (Gge T Northup)

203 Coleridge, Samuel Taylor. «Marginalia on Sh» [in der Ausgabe des «Miscellaneous Criticism» durch Thomas M. Raysor] Cambridge, Harv U Pr 1936. (XVI, 468 S.)

204 Crane, William G : Wit and rhetoric in the Renaissance (= Columbia Univ. studies in Engl a. compar. lit. 129) OUP, NY, Col U P 1937. (285 S)

*205 Crinò, Anna Maria. Le traduzioni Shakespeariane di Giustina Renier Michiel, in: Giornale storico della letteratura italiana 108, 1936, S. 242—49.

206 Curry, Walter Clyde: Sh's philosophical patterns. Baton Rouge (Louis), State UP. 1937 (244 S)

Rez · Archiv 172, 1937, S 249 (A Brandl).

*207 Deaton, Mary. Something Sh. left out, in: ShAB. 11, 1936, S 52—56.

*208 Deetjen, Werner. Die 73. Hauptversammlung der Deutschen Sh.-Gesellschaft zu Weimar am 22 u 23. April 1937. Jahresbericht der Dts Sh.-Ges. in: ShJ. 73, 1937, S 1—8.

209 Deetjen, Werner. Die Sh-Pflege in Bochum, in: LNN. 5. 10. 1937.

- 210 Dodd, Alfred** · Sh, creator of freemasonry Lo, Rider 1937 (284 S)
- *211 Draper, John W** King James and Sh's literary style, in Archiv 171, 1937, S 36—48
- 212 Drew, Elizabeth** Discovering drama. Lo, Cape 1937 (252 S)
- 213 Dunn, Esther** Cloudman · The literature of Sh's England Lo, Scribners. 1937 (336 S)
- 214 Empson, William and George Garrett.** Sh survey. Lo., Brendin Publ. Co 1937 (68 S)
- 215 Fairchild, Arthur H R** Sh and the arts of design (Architecture, sculpture, and painting) (= Univ of Missouri studies Vol. 12, Nr 1) Columbia, Univ. of Missouri. 1937. (VIII, 198 S)
- 216 Festschrift zur Deutschen Sh -Woche, Bochum** (Hrsg. v d Stadt Bochum in Zus -Arbeit m d Dts Sh -Ges. Text- und Bildgestaltung von Walter Thomas) 2 Lpz, Beck 1937. (31 S, 8 Bl) 4^o [Umschl -Tit] Sh : Römerdramen.
- 217 Fiedler, H G** A contemporary of Sh on phonetics and on the pronunciation of English and Latin A contribution to the history of phonetics and English sounds Lo, Milford, OUP 1936 (21 S)
Rez. Angl Beibl 48, 1937, S 78—9 (Wolfg Schmidt) — Archiv 172, 1937, S 223—25 (Herb Koziol) — DNS 45, 1937, S 172—73 (W Keller) — ShJ 73, 1937, S 163 (W Keller)
- 218 Fleischhauer, H** Ist Schlegel-Tieck klassisch? Eine neue Sh -Übersetzung [von W Josten], in Dresd Anz 5 8 1937
- *219 Förster, Max** Sh and shorthand, in PQ 16, 1937, S 1—29
- 220 Funke, Otto** Die Schweiz und die englische Literatur Ein Vortrag Bern, A. Francke 1937 (57 S)
- 221 Gerlach, R.** Sh's Römerdramen, Bochum, in: Darmstädter Tagebl. 19. 10 1937
- 222 Ghosh, J C and E G. Withycombe.** Annals of English literature, 1475 bis 1925, the principal publications of each year ... Oxford, Clarendon Pr 1935. (VI, 339 S)
Rez. Angl Beibl 47, 1936, S 215 (W. Fischer) — Archiv 171, 1937, S 226 (Al Brandl) — DLZ 58, 1937, Sp 701 (Gust Becker) — JEGP 36, 1937, S 136—38 (Jos E Baker). — MLN 52, 1937, S 153 (R D H)
- 223 Gielen Jos J.** Kees Meekel en Sh. (De invloed van Sh op Meekel), in: Nieuwe Taalgids 30, 1936, S. 341—50
- 224 Gillet. Louis:** Shakespeare. (Collection Hier et Aujourd'hui) P, Flammarion Fils. 1937. (128 S)
- *225 Gillies, A.** Herder's essay on Sh : «Das Herz der Untersuchung», in: MLR. 32, 1937 S. 262—80.
- *226 Gillies, A.** Ludwig Tieck's English studies at the University of Göttingen, 1792—94, in. JEGP. 36, 1937, S 206—23
- 227 Greenwood, Sir George.** The Sh. problem restated Condensed by E Greenwood. Foreword by Lord Ponsonby of Shulbrede. Lo., Athenaeum Pr. 1937. (185 S)
- *228 Günther, Hans F K.** Sh's Mädchen und Frauen. Vortrag vor der Deutschen Sh.-Ges., in. ShJ. 73, 1937, S. 85—108 [vgl. 264].
- 229 Güttinger, Fritz.** Sh.-Forschung und das Theater, in: N Zürich. Ztg. 1937, Nr. 386 u. 394.
- *230 Haacke, Wilmont.** Ein Wort zur Sh.-Debatte, in: Ostdeutsche Monatshefte. 17, 1936/7, S. 648.

231 Harbage, Alfred: Cavalier drama, an historical and critical supplement to the study of the Elizabethan and Restoration stage (= Mod. Langu. Ass. of Amer., General Series) Lo., OUP 1936 (X 302 S)

Rez Archiv 172, 1937, S 250 (A Brandl) — JEGP 36, 1937, S 586—88 (All Nicoll).

***232 Harbage, Alfred.** Elizabethan and 17th century play manuscripts addenda, in: PMLA 52, 1937, S. 905—7

***233 Hartleb, H :** Landgraf Moritz der Gelehrte von Hessen-Kassel als Förderer der englischen Komödianten und Erbauer des ersten deutschen Theaters. Diss. München [Im Buchhandel m. d. Tit.] Deutschlands erster Theaterbau. Eine Geschichte des Theaterlebens und der englischen Komödianten unter Landgraf Moritz. Berlin, Gruyter 1936 (VII, 162 S)

***234 Heil, Liselotte:** Die Darstellung der englischen Tragödie zur Zeit Bettersons (1660—1710) Theater, Bühnenform, Inszenierungs- u Schauspielersstil. Diss. Berlin. Düsseldorf, Nolte 1936 (VI, 131 S)

***235 Helicon, England's 1600, 1614.** Vol 1 Text (XIV, 228 S); vol 2 Introd., notes and indexes (VIII, 242 S) Ed by Hyder Edw Rollins. Camb (Mass), Harv UP 1935

Rez · DLZ 58, 1937, Sp 1855—57 (Rud Hittmair)

236 Hennecke, Hans Ben Jonson, Sh's Freund u. Berufsgenosse Zur 300 Wiederkehr seines Todestages, in Berl. Tagebl. 1937, Nr 371

237 Herrmann, Burkhard. War Sh. ein Schauspieler? Würzburg, Trltsch. 1937 (12 S)

Rez Archiv 171, 1937, S 261 (Al. Brandl). — DNS 45, 1937, S. 337 (Bruno Engelhardt)

***238 Hiebel, Friedrich** England und die Entwicklung des Dramas, in Das Goetheanum. 15, 1936, S 379—80.

***239 Hiebel, Friedrich** Höllenfahrt und Erlösung in Sh's Bewußtseins-erleben, in. Das Goetheanum 16, 1937, S 168—70

***240 Hiebel, Friedrich:** Sh und der Beginn des neuzeitlichen Selbstbewußtseins, in. Das Goetheanum. 15, 1936, S 412—14

***241 Horst, Karl August:** Zu Klemens ten Holders „Erinnerungen an einen Sprachlehrer, in. Das Wort in der Zeit (Regensburg) Jg 3, 1935/6, S 1141—44.

242 Hotson, Leslie: J. William Sh., do appoint Thomas Russell, Esq Lo., Cape. 1937. (296 S)

***243 Hühner, Max:** Sh's conception of the clergy, in ShAB. 11, 1936, S 161 bis 170

244 Jacob, Georg: Sh's Naturverbundenheit im Vergleich mit Schillers und Goethes Verhältnis zur Natur. (Vortrag.) Glückstadt, J. J. Augustin. 1937. (35 S)

Rez ShJ 73, 1937, S 160 (W. Keller)

***245 Jacobi, Walter** Form und Struktur der Sh'schen Komödien Eine Vorstudie zum Problem des Dramatischen bei Sh. Diss. Berlin. Berlin, Trltsch & Huther 1937. (134 S)

246 Johnson, Francis R. Astronomical thought in Renaissance England. Baltimore, Johns Hopkins Pr 1937 (372 S)

***247 Jonson, Ben** Ode auf William Sh. Übertragen u. eingeleit. von H. Hennecke, in: Europ Revue. 13, 1937, Bd. 2, S 735—39.

***248 K., G :** Die volkische Sendung Sh's, in: VB. 26 4 37.

***249 Keller, Wolfgang:** Ben Jonson und Sh., in: ShJ. 73, 1937, S. 31—52.

*250 Keller, Wolfgang Sh und die deutsche Jugend (Vortrag auf der Reichsführertagung der Neusprachler in Bayreuth [gekürzt]), in DNS 45, 1937, S 259—78.

251 Kelly, John Alexander · German visitors to English theaters in the 18th century Princeton (NJ), Princeton UP, Lo, OUP 1936 (178 S)

Rez JEGP 36, 1937, S 614—15 (Walter Graham) — MP. 35, 1937/8, S 205—8 (G J Ten Hoor)

*252 Kittredge, George L The man Sh, in ShAB 11, 1936, S 171—74

*253 Klein, Paul G A · Kreis der Romerdramen. Nach der 2 Deutschen Sh-Woche in Bochum, in MNN 18 10 37

*254 Klein, Paul G A Sh auf der deutschen Bühne. Ausstellung auf der 2 Deutschen Sh-Woche in Bochum, in MNN 15. 10. 37.

*255 Klein, T. Die religiöse Wirklichkeit bei Sh, in: Die Zeitwende 13, 1937, S 641—50

*256 Kobbe, Friedrich-Carl «Sh und kein Ende» Zweite Deutsche Sh-Woche in Bochum, in DL 40, 1937/8, S 168—70 und in Dresd. Anz 19. 10. 1937.

*257 Koldewey, Eva. Über die Willensfreiheit im älteren englischen Drama Diss Berlin — Würzburg, Trütsch 1937. (VIII, 98 S)

*258 Kramp, Willy · Über das Hören des Worts [Frage der Sh-Übersetzungen], in Das Innere Reich 3, 1936/7, S 1505—22, bes S 1511 ff.

259 Kranendonk, A G van Nieuwe Sh-beschouwing (van J. Middleton Murry), in De Groene Amsterdammer 28 3 1936

*260 Lamson, Roy · Some Eliz-n tunes [zum Kapitel «Notes on the tunes in C J Sissons «Lost plays of Sh's age», siehe 73, 242], in. MLR 32, 1937, S. 584 bis 585.

261 v. Langermann: Wie entstand die große Schlegel-Tiecksche Sh-Übersetzung, in. Magdeburger Ztg. 25 1 1937.

*262 Law, Rob Adger On the dating of Sh's plays, in ShAB 11, 1936, S 46—51.

263 Lawrence, W J · Speeding up Sh. studies of the bygone theatre and drama Lo, Argonaut Pr 1937 (220 S.)

*264 Lemme, H. Sh's Frauen und Mädchen in lebenskundlicher Betrachtung, in: Nat.-soz Monatshefte. 8, 1937, S. 548—50 [vgl. 228].

265 Longworth de Chambrun, Clara: Mein großer Kollege Sh Nach den Erinnerungen des Kgl. Schauspielers John Lacy. Deutsch von Viktor Polzer. Berlin, P. Zaolnay. 1936. (336 S) [Vgl 72, 363, 73, 205]

Rez: DL 39, 1936/7, S 752—53 (C F W Behl)

266 Lützel, H.: Eine bemerkenswerte Sh-Übersetzung [von W. Josten], in: Köln. Volksztg. Lit. Beilage. 1937, Nr. 146

267 Mantey, Karl Georg. Sh. oder Francis Bacon, in: Berl. Börsenztg. 1937, Nr 131.

*268 Matthes, H.. Sh's Dramen, theologisch gesehen, in: Luthertum. NF. 48, 1937, S. 263—77.

*269 Meißner, Paul: Englische Literaturgeschichte. 2. Von der Renaissance bis zur Aufklärung. (= Sammlung Götschen. 1116) B. u. Lpz., Gruyter. 1937. (139 S.)

*270 Meißner, Paul: Mittelalterliches Lebensgefühl in der englischen Renaissance, in: DVLG. 15, 1937, S. 433—72.

*271 Meißner, Paul: Renaissance und Humanismus im Rahmen der national-

englischen Kulturdée Festvortrag vor der Dts. Sh. Ges. 1937, in: ShJ. 73, 1937, S. 9—30

272 Messiaen, Pierre· Les comédies de Sh., in: Revue des cours et conférences 38, 1937, S 244—51

273 Messiaen, Pierre· Première comédie de Sh, in Revue polit. et littér (Rev. bleue) 74, 1936, S 382—85

274 Messiaen, Pierre· Thèmes moraux et sentimentaux dans Sh, in: Revue universitaire 1936, S 420—27

*275 Mettin, Hermann Christian Die Bedeutung des Adels bei Sh, in: Dts Adelsblatt 55, 1937, S 994—96

*276 Mettin, Hermann Christian· Sh's Fürstenspiegel, in: Die Tat. 28, 1936/7, Bd. 2, S 816—28

*277 Morhardt, Mathias: A la rencontre de William Sh., in: MdFr. T 276, 1937, S 75—96

278 Morley, Thomas A plain and easie introduction to practicall musicke. (Sh Ass Facs. Nr 14) OUP 1937.

*279 Mühlbach, Egon Theaterschau Statistischer Überblick über die Auf-führungen Sh'scher Werke auf den deutschen und einigen auslandsdeutschen Bühnen im Jahre 1936, nebst Rundfunkbericht, in: ShJ 73, 1937, S 224—28

280 Muir, K and S. O'Loughlin. The voyage to Illyria A new study of Sh Lo, Methuen 1937 (242 S)

*281 Murry, J M Sh's Ebenbild, in: Die Neue Rundschau 48, 1937, Bd 1, S. 604—20

*282 Myers, Michael British and American staging of Sh, in: ShAB 12, 1937, S 180—86

*283 Newdick, Rob S: Some notes on Robert Frost and Sh, in: ShAB 12, 1937, S 187—89

*284 Nußberger, Max. Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik. München, F Bruckmann 1935 (XI, 464 S) Rez DLZ 58, 1937, Sp 701—10 (Rob Petsch)

285 O'Brien, Edward J: Elz-n tales. Lo, Allen & Unwin. 1937. (317 S)

*286 Osgood, Charles Grosvenor: The voice of England (Sh · S 183—96) NY. and Lo 1935 (XIII, 627 S)

287 Pascal, R.: Sh. in Germany, 1740—1815. CUP.; NY, Macmillan. 1937. (X, 199 S.)

*288 Petersen, Julius: Das Motiv in der Dichtung, in. DuV. 38, 1937, S. 44 bis 65.

*289 Petróczy, Stefan· Künstlertypen bei Tieck (S 60—71: Kap. IV. Der spätere Künstler. 1. Die Gestalt Sh's). (= Specimina dissertationum Fac. Philos. Reg. Hungar. Universitatis Ehs. Quinqueecclesiensis 94) [Fünfkirchen], Rt. Pécs 1936.

*290 Petsch, Robert: Die Grundlagen der dramatischen Dichtung Goethes, in. DVLG. 15, 1937, S. 362—84.

291 Plays, Römerberg Festival. Schiller· Fiesco; Hauptmann: Florian Geyer; Shakespeare: King Henry IV, Goethe Faust, 1 Teil. Synopsis of the plays. Frankfurt am Main, Hauserpresse [1937.] (42 S.)

292 Plessow, Gustav Louis: Um Sh's Nordentum. Aachen, Mayer. 1937. (43 S.)

293 Pollard, A. W. Sh's fight with the pirates and the problems of the transmission of his text 2nd ed reprint. (Sh problems) CUP 1937 (140 S)

*294 Price, H T Towards a scientific method of textual criticism for the Eliz-n drama, in JEGP 36, 1937, S 151—67

*295 Réal, Paul de Nouveautés sur Sh, in. RUnBrux 42, 1936/7, S 270—81.
[Ist Rez. von Stoll 71, 421, 72, 533; 73, 332 Wilson 72, 86, 73, 342 — Murry-73, 218 — Ehot: 72, 289].

296 Ridley, M R Sh's plays· a commentary. Lo, Dent. 1937 (233 S).

*297 Ritter, Eduard Die Dramaturgie der Zyklenaufführungen von Sh's Königsdramen in Deutschland Diss München Emsdetten, Lechte. 1937. (52 S)
(Auch als Bd 16 von Die Schaubühne)

298 Rothe, Hans Sh. in German, in German Life and Letters 1, 1937, H 4.

299 Sehellng, Felix Emmanuel· Sh biography, and other papers chiefly Eliz-n. OUP, Philadelphia, Un of Penns Pr 1937 (VII, 143 S)
Rez DLZ 58, 1937, Sp 1544—47 (Al Brandl)

*300 Schirmer, Walter F· Geschichte der englischen Literatur. Bd 1. Halle, Niemeyer 1937 (Sh S 243—68)

Rez DNS 45, 1937, S 427—28 (A Heinrich)

*301 Schlösser, Rainer· Sh — die Vollendung, in VB 12 10 1937.

302 Schlumberger, Jean Essais et dialogues [mit einem Essay «Sh.»] Paris, Gallmard 1937.

303 Schneider, Karl Der wahre Kampf um Sh. Ein Kampf gegen Irrtum und Irreführung in der Sh-Frage Würzburg, Trltsch. 1937. (44 S)

304 Sebestyén, Ch. Cult of Sh. in Hungary, in· The Hungarian Quarterly. Budapest. Vol. 3, S 154—63

*305 Sengle, Friedrich· Goethe und das Drama, in ZDK. 51, 1937, S. 593 bis 605.

306 Sengle, Friedrich· Goethes Verhältnis zum Drama. Die theoretischen Bemerkungen im Zusammenhang mit seinem dramatischen Schaffen. (= Neue deutsche Forschungen. 116. = Abt Neuere dts Literaturgesch. Bd. 9.) Berlin, Junker u. Dünnhaupt. 1937 (131 S.)

Rez ADA. 56, 1937, S 48—52 (Frz Stuckert) — ZDK 51, 1937, S 588—89 (Gerh Fricke)

Shakespeare: Römerdramen, siehe Nr. 216.

307 Shakespeare. Stoffe und Gestalten. 100 Fragen und Antworten. (= AB-Katechismen der allg. Bildg. 25.) Wien, Frisch Verlag. [1937] (8 Bl)

*308 Shakespeare, William. Mein Name ist Sh. [Ein amerik. Telegraphenbeamter klagt sein Leid, das er erdulden muß, weil er W Sh heißt], in: Die Auslese aus Zeitschr. des In- u. Auslandes. 11, 1937, S 22—24.

· *309 Shakespeare-Jahrbuch. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Sh.-Ges. von Wolfg. Keller Bd. 73, NF. 14. Weimar, Böhlau. 1937. (VII, 233 S.)

310 Shakespeares zweite Heimat: Göttingen. Zum 200 jährigen Jubiläum, in· Die Woche. 1937, Nr. 24.

*311 Simmons, Ernest J.: La littérature anglaise et Pouchkine, in: RLC. 17, 1937, S 79—107.

*312 Small, Miriam Rossiter: Charlotte Ramsay Lennox, an 18th century lady of letters (S 184ff.: Miscellan. works of Mrs. Lennox: Shakespear illustrated. . .). (= Yale studies in English. Vol. 85.) New Haven, Yale UP. 1935. (268 S.)

- 313 Smirnow, A. A.: *Sh a Marxist interpretation* Transl. by Sonia Vo-lochova and others NY, Critic's Group 1936 (93 S)
- *314 Soltau, Jens. *Die Sprache im Drama* (= Germanische Studien 139) Berlin, Ebering 1933 (126 S)
Rez ZDP 62, 1937, S 194—99 (Wilh Emrich)
- 315 Sprüngli, Th. A. *Zyklische Aufführung von Sh's Römerdramen in Bochum*, in. LNN 19 10 1937
- 316 Stahl, E. L. *Der deutsche Bühnenweg der Römerdramen Zur ersten zyklischen Aufführung, Bochum*, in Berl Börsentz 12 9 1937.
- 317 Stahl, E. L. *Sh's Römerdramen*, in Germania (Berlin). 12 9. 1937.
- *318 Starnes, DeWitt Talmage *Bilingual dictionaries of Sh's day*, in PMLA. 52, 1937, S. 1005—18.
- 319 Steffen, Albert *Dramaturgische Beiträge zu den schönen Wissenschaften* [enthalt S 70—78] *Sh's Weg nach Deutschland Dornach*, Verlag der Schönen Wissenschaften. 1935.
- 320 Stoll, Elmer Edgar *Sh's young lovers* (= The Alexander lectures at the Un of Toronto, 1935) Lo and NY, OUP 1937 (118 S)
- *321 Taylor, George C : *The medieval element in Sh*, in ShAB. 12, 1937, S 208—16 [ist u. a. auch Rez von 73, 174 Farnham]
- *322 Thomas, Walter. *Die zweite Deutsche Sh.-Woche in Bochum*, in Die Bühne 3, 1937, S 459—60
- 323 Thun-Hohenstein, P Graf *Sh und Shaw im Wiener Burgtheater*, in: Österr. Rundschau. 3, 1937, S 34—36.
- 324 Urbach, O.: *Sh. und die deutsche Jugend*, in: Berl. Börsentz 1937, Nr. 413.
- 325 Vail, Curtis C. D : *Lessing's relation to the English language and literature.* (= Columbia Un Germanic studies NS 3) NY, Col UP. 1936 (VI. 220 S)
Rez : GR 12, 1937, S 132—33 (Lawr Marsd Price). — MP 35, 1937/8, S 205—8 (G J Ten Hoer)
- *326 Valentin, Erich Schiller, *Sh und Verdi Eine stulgeschichtliche Betrachtung*, in VB 4 12 1937
- 327 Vallese, Tarquinio. *Donne shakespeareane Roma*, Albrighi, Segati e Co. 1937. (72 S)
- *328 Voigt, Felix A.: *Gerhart Hauptmann und England* [die Bedeutung Sh's für sein Schaffen], in: GRM. 25, 1937, S 321—29
- 329 Voß, Kurt: *Sh. und der deutsche Geist*, in Hannoversch. Kurer 1937, Nr 269/70
- 330 Weekley, Ernest: *Surnames* (S. 252—77. The Sh type of surname). NY., Dutton & Co 1937. (XXII 360 S).
Rez. MP 35, 1937/8, S. 217—19 (A Taylor)
- 331 Westfall, Alfred. *Sh-n criticism in the United States* NY., H. W. Wilson 1937.
- 332 Wieber, H. *Sh der Jugend*, in. Germania (Berlin), 20. 3. 1937.
- 333 Withington Robert *Excursions in English drama* Lo, Appleton Century. 1937. (282 S.)
- 334 Witthaus, W.: *Heroisches Theater. Römerdramen in Bochum*, in. Köln. Ztg. 17. 10 1937.
- 335 Wright, Louis B.: *Middle-class culture in Eliz-n England.* (Huntington

- Libr. Publications) Chapel Hill, Un. of N. Carolina Pr. 1935. (X, 733 S)
 Rez. Angl. Beibl. 48, 1937, S. 171—76 (Frz. Grosse)
- *336 Yamagiwa, Joseph K. A Sh. allusion, in MLN 52, 1937, S. 201—2
- 337 Zeeveld, W. G. The influence of Hall on Sh.'s English historical plays, in. ELH 3, 1936, S. 317—53
 Rez. Archiv 171, 1937, S. 256 (G. L.).
- 338 Zimmermann, K. Zweite deutsche Sh.-Woche, in. Frankf. Ztg. 17. 10. 1937

REZENSIONEN

zu Werken, die in früheren Bibliographien aufgeführt sind.

- 339 New [Cambridge] Shakespeare. Hamlet. By J. Dover Wilson. 2nd ed. 1936. (73, 3) Rez. DLZ 58, 1937, Sp. 775—88 (W. Fischer) — MLN 52, 1937, S. 382—86 (T. M. Parrott) —
 King John 1936 (73, 3) Rez. Angl. Beibl. 48, 1937, S. 97—99 (L. L. Schucking) — MLR 32, 1937, S. 455—56 (G. B. Harrison) — ShJ 73, 1937, S. 151—52 (W. Keller).
- 340 New Variorum Edition. Henry IV, P. 1 by S. B. Hemingway (73, 6) Rez.: Archiv 171, 1937, S. 261 (Al. Brandl) — SP 34, 1937, S. 309—10 — ShAB 12, 1937, siehe Nr. 66 — ShJ 73, 1937, S. 150—1 (W. Keller)
- 341 Shakespeare, W. Julius Caesar, by P. Schultz 1936 (73, 72) Rez. Archiv 171, 1937, S. 120 (Al. Brandl)
- 342 Shakespeare, W. Othello, by G. Skillan 1936 (73, 104) Rez. Angl. Beibl. 48, 1937, S. 99—100 (Elise Deckner)
- 343 Baesecke, A. Engl. Komödiant in Dtschd. 1935 (72, 236, 73, 284) Rez. ESs 18, 1936 (P. Meißner) — RG 28, 1937, S. 207 (Maur. Denis) — ZNU 36, 1937, S. 50—51 (W. Keller)
- 344 Borchardt, H. H. Europ. Theat. in MA. und Ren. 1935. (72, 249, 73, 287) Rez. DLZ 58, 1937, Sp. 449—52 (Gunter Skopnik) — MP 34, 1936/7, S. 427—28 (J. W. Kurtz)
- 345 Bradbrook, M. C. Themes and conventions of Eliz.-n. tragedy. 1935 (72, 251, 73, 288) Rez. RES 13, 1937, S. 94—6 (U. M. Ellis-Fermor)
- 346 Cairncross, A. S. Problem of Hamlet a solution 1936 (73, 41) Rez. ESn. 71, 1936/7, S. 402—7 (Max. Prieß)
- 347 Child, Harold. Sh.-n. productions of Kemble 1936 (73, 157) Rez. MLR 32, 1937, S. 137 (C. J. Sisson).
- 348 Clemen, W. Sh.'s Bilder 1936 (73, 159.) Rez.: Angl. Beibl. 48, 1937, S. 107—16 (Wolfg. Schmidt) — DLZ 58, 1937, Sp. 1224—26 (Alfr. Ehrentreich) — ESs 18, 1936, S. 177—81 (Mario Praz) — NJDW 13, 1937, S. 493 (Leo Stettner)
- 349 Craig, H. Enchanted glass 1936 (73, 160) Rez. Criterion 16, 1936/7, S. 187—88 (L. C. Knights) — MLN 52, 1937, S. 442—44 (D. Bush) — MLR 32, 1937, S. 90—91 (B. E. C. Davis) — NMitt 38, 1937, S. 396—97 (Y. Hirn) — ShJ. 73, 1937, S. 167—69 (W. Keller)
- 350 Dam, B. A. P. van. Text of Sh.'s Lear 1935 (73, 76) Rez. JEGP 36, 1937, S. 275—76 (R. A. Law) — M. P. 34, 1936/7, S. 430—33 (Mad. Doran).
- 351 David, R. The Janus of poets 1935 (72, 273, 73, 289) Rez.: MLN 52, 1937, S. 529—30 (R. A. Law) — MLR 32, 1937, S. 660—61 (J. H. Walter) — RES. 13, 1937, S. 354—56 (Geoffr. Tiltson)
- 352 Deutschheim, Max. Sh.'s Mach. als Drama des Barock 1936 (73, 89) Rez. Angl. Beibl. 48, 1937, S. 100—5 (Herm. Heuer) — Archiv 171, 1937, S. 227—29 (Joh. Speck) — DDHS. 4, 1937, S. 35—36 (Joh. Gg. Sprengel) — DNS. 45, 1937, S. 97 (A. Potthoff) — NJDW. 13, 1937, S. 492—93 (Leo Stettner).
- Ellis, T. S.: Eliz.-n. essays 1934. Siehe Nr. 295.
- 353 Ellis-Fermor, U. M.: The Jacobean drama. 1936. (73, 170.) Rez.: Criterion. 15, 1936, S. 739—42 (Frank. Chapman)
- 354 Elton, Oliver: Style in Sh. 1936. (73, 171.) Rez.: MLR 32, 1937, S. 137 (C. J. Sisson).

- 355 Essays in dramatic literature Parrott Pres Vol 1935. (72, 294, 73, 293) Rez. MLN 52, 1937, S 61—63 (Haz Spencer)
- 356 Farnham, William Medieval heritage of Eliz-n trag 1936 (73, 174) Rez E Sn 71, 1936/7, S 396 (How R Patch) — MLN. 52, 1937, S 435—37 (W W Lawrence) — ShAB 12, 1937, siehe Nr 321
- 357 Galmusky, H Die Familie im Drama von Th Heywood 1936 (73, 179) Rez ShJ. 73, 1937, S 166—67 (W Keller)
- 358 Granville-Barker, H and G B Harrison: Companion to Sh studies 1934 (72, 308, 73, 297.) Rez ESs 18, 1936, S 32—36 (H de Groot)
- 359 Granville-Barker, H Prefaces to Sh 3d ser Hamlet 1936 (73, 182) Rez ShJ 73, 1937, S 163—65 (W Keller)
- 360 Harrison, G B Sh at work 1592—1603 1933 (71, 322) Rez ShJ 73, 1937, S 156 (W Keller)
- 361 Kahn, L Sh's Sonette in Dtsld 1935 (72, 190, 73, 305) Rez Geistage Arbert 4, 1937 (Papajewski) — MLN 52, 1937, S 528—29 (Rob Adg Law) — RG 28, 1937, S 306—7 (Henri Tronchon)
- 362 Knight, G W Principles of Sh-n production 1936 (73, 196) Rez Criterion. 16, 1936/7, S 143—46 (E Mart Browne)
- 363 Kreider, P V Eliz-n comic character conventions 1935 (72, 350) Rez Angl Beibl 48, 1937, S 125—26 (H Nicolai) — JEGP 36, 1937, S 126—28 (Alw. Thaler) — Lbl 58, 1937, Sp 102—3 (Ed Eckhardt) — MLN 52, 1937, S 441—42 (Haz Spencer) — MLR 32, 1937, S 489 (J H Walter)
- 364 Lawrence, W. W Sh's problem comedies 1931 (70, 60) Rez ESs 18, 1936, S 81—83 (A G van Kranendonk)
- 365 Lea, K M Italian popular comedy. 1934 (72, 359) Rez Angl Beibl 48, 1937, S 116—20 (P Meißner) — DLZ 57, 1936, Sp 1568—70 (Rob Stumpf)
- 366 Linthicum, M Chann Costume in the drama of Sh 1936 (73, 204) Rez : MLR 32, 1937, S 456—57 (G B Harrison)
- 367 Meißner, P Engl Literaturbarock 1934 (72, 376, 73, 313) Rez Lbl 58, 1937, Sp 103—4 (Herm Heuer)
- 368 Morsbach, L Sh's Caesarbild 1935 (72, 109, 73, 315) Rez MLN 52, 1937, S 528 (R A. Law)
- 369 Murry, J M Shakespeare 1936 (73, 218) Rez Criterion 15, 1935/6, S 708—10 (T S Eliot) — Siehe auch Nr 295
- 370 Noble, R Sh's biblical knowledge 1935 (72, 390) Rez RES 13, 1937, S 90—91 (D C Macgregor)
- 371 Par, A Sh en la literatura española 2 vols 1935 (73, 219) Rez Criterion 15, 1935/6, S 361—62 (E M W) — ShJ 73, 1937, S 177—78 (Th Heimermann).
- 372 Parrott, Th M W Sh, a handbook 1934 (72, 393, 73, 317) Rez ESs 18, 1936, S 31—32 (H de Groot) — RES 13, 1937, S 354—56 (Geoffr Tillotson)
- 373 Pennink, R Nederland en Sh 1936 (73, 220). Rez GR 12, 1937, S 141—42 (Adr Jac Barnouw) — MLR 32, 1937, S 610—12 (Brian W Downs)
- 374 Pongs, H. Sh. u d polit Drama, in DuV 37, 1936 (73, 225) Rez DNS 45, 1937, S 41 (Th Z)
- 375 Price, M B and L M Price: Engl literature in Germany . 1934 (72, 402; 73, 319) Rez ZDP 62, 1937, S 199—201 (Eb. Semrau)
- 376 Raven, A A A Hamlet bibliography 1936 (73, 58) Rez Angl Beibl 48, 1937, S 105—7 (Walt Fischer) — MLN. 52, 1937, S 437—41 (Haz Spencer) — PQ 16, 1937, S 89—90 (Baldw Maxwell) — RES. 13, 1937, S 484—85 (L L Schücking) — ShAB 12, 1937, S 35—40 (Rob M Smith)
- 377 Richter, F Otto Ludwigs «Tib Gracchus» u «Sh-Studien» 1935. (72, 408; 73, 321) Rez ZDP 62, 1937, S 86 (Wolfg Baumgart)
- 378 Schücking, L L Sinn des Hamlet. 1935 (72, 77, 73, 323) Rez DNS 45, 1937, S 94—96 (O Boerner) — MLN 52, 1937, S 527 (R A Law) — RES. 13, 1937, S 91 bis 92 (J B Leishmann)
- 379 Shakespeare-Jahrbuch. Bd 71, 1935 (72, 433, 73, 325) Rez Archiv 171, 1937, S 83—85 (Joh Speck) — MLN 52, 1937, S 527 (Rob A. Law). — MLR 32, 1937, S. 93—94 (G C Moore Smith)
- 380 Shakespeare-Jahrbuch. Bd 72, 1936 (73, 239) Rez DNS. 45, 1937, S. 336—37

- (B Engelhardt) — MLR 32, 1937, S 609—10 (G C Moore Smith) — RG 28, 1937, S 218—19 (Léon Misa) — Archiv 172, 1937, S 84—86 (Joh Speck)
- 381 Sharpe, R B The real war of the theatres 1935 (72, 437, 73, 326) Rez Archiv 168, 1936, S 252 (A Brandl) — ESn 72, 1937/8, S 105—7 (R C Bald) — JEGP 36, 1937, S 272—75 (T W Baldwin) — MLN 52, 1937, S 59—61 (O J Campbell) — MLR 31, 1936, S 213—15 (H Harvey Wood) — RES 12, 1936, S 344—46 (E K. Chambers)
- 382 Simpson, P. The theme of revenge in Eliz-n trag 1935 (72, 436, 73, 327) Rez ESs 18, 1936, S 177—81 (Mario Praz)
- 383 Sisson, Ch J Lost plays of Sh's age 1936 (73, 242) Rez Criterion 16, 1936/7, S 187—8 (L C Knights) — DLZ 58, 1937, Sp 775—88 (W Fischer) — MLN 52, 1937, S 437—41 (Haz Spencer) — MLR 32, 1937, S 94—95 (G C Moore Smith) — RAA 13, 1936, S 435 (Gges Connes) — RES 13, 1937, S 229—32 (Al Walker) — Siehe auch Nr 260
- 384 Sisson, Ch J Mythical sorrows of Sh 1934 (72, 439, 73, 328) Rez ESs 18, 1936, S 177—81 (Mario-Praz)
- 385 Spencer, Th Death and Eliz-n tragedy 1936 (73, 244) Rez Criterion 16, 1936/7, S 157—62 (L C Knights) — MLN 52, 1937, S 437—41 (Haz Spencer) — MLR 32, 1937, S 294—95 (J H Walter)
- 386 Sprague, A C Sh and the audience 1935 (72, 441, 73, 329) Rez MLN 52, 1937, S 530—32 (T W Baldwin) — MLR 32, 1937, S 296—97 (G B Harrison)
- 387 Spurgeon, C F E Sh's imagery 1935 (72, 442, 73, 330) Rez Angl Beibl 48, 1937, S 107—16 (Wolfg. Schmidt) — ESs 18, 1936, S 177—81 (Mario Praz) — MLN 52, 1937, S 529 (R A Law). — RAA 13, 1935/6, S 338—40 (Em. Legouis).
- Stoll, E E Art in Sh 1933. Siehe Nr 295
- 388 Stoll, E E. Hamlet the man 1935 (72, 79, 73, 333) Rez MLN 52, 1937, S 528 (R A Law)
- 389 Ternois, René Stendhal, Racine et Sh 1936 (73, 253) Rez RUnBrux 42, 1936/7, S 14—15 ((Adr Ledent).
- 390 Tiegs, A Zusammenarbeit englischer Berufsdramatiker 1933 (71, 432, 72, 536, 73, 334) Rez ESs 18, 1936, S 236—37 (W A O)
- 391 Vollmann, E Monolog bis zur Entfaltung bei Sh. 1934 (72, 456, 73, 337.) Rez. Neoph 22, 1936/7, S 218—19 (D de Vries)
- 392 Watkins, W B C Johnson and English poetry before 1660 1936 (73, 262) Rez Angl Beibl 47, 1936, S 333—34 (P Meußner) — ESs 18, 1936, S 87—88 (R Stamm) — MP 34, 1936/7, S 326—29 (Doris B Saunders)
- 393 White, H O Plagiarism and imitation during the Engl Ren 1935 (72, 464; 73, 340) Rez RES 13, 1937, S 88—90 (Alice Walker).
- 394 Wilson, J D Ms of Sh's Hamlet and its transmission 1934 (72, 85, 73, 341) Rez. DLZ 58, 1937, Sp. 775—88 (W Fischer) — MLN 52, 1937, S. 382—86 (T M. Parrott) — ShJ. 73, 1937, S 172—75 (M Deutschbenn).
- 395 Wilson, J D : What happens in Hamlet. 1935 (72, 86, 73, 342) Rez Archiv 171, 1937, S. 85—86 (Joh. Speck) — Criterion 15, 1935/6, S. 529—32 (L C Knights). — DLZ 58, 1937, Sp 775—88 (W Fischer) — MLN 52, 1937, S 382—86 (T M Parrott) — RAA 13, 1935/6, S 241—43 (R Travers) — Siehe auch Nr. 295.
- 396 Woessler, R. Die ständische Schichtung des Schriftstellertums in d. engl Ren. 1936. (73, 269) Rez. Archiv 171, 1937, S 120 (Al. Brandl) — SHJ 73, 1937, S. 169—70 (W. Keller)
- 397 Yates, Fr A.. A study of LLL 1936. (73, 83) Rez. MLN 52, 1937, S 437—41 (Haz Spencer)
- 398 Zeydel, E. H. Tieck, the German romanticist. 1935 (73, 272) Rez.. DL 39, 1936/7, S. 694—95 (W. E Stückmd.). — MLN 52, 1937, S 295—96 (Marianne Thalmann). — MLR 32, 1937, S. 129—31 (A. Gilhes). — Neoph. 22, 1936/7, S. 152 (J. H. Scholte). — RG. 28, 1937, S. 201—2 (J Rouge). — RLC 16, 1936 (Minder).
- 399 Zeydel, E. H.: Tieck as a translator of English, in. PMLA. 51, 1936. (73, 273.) Rez : Archiv 171, 1937, S. 254 (Joh. Speck).

Register zur Bibliographie.

Die Ausgaben der Werke Sh's sind nicht aufgenommen. Bei den Verfassern und Rezensenten aus den Nachträgen der Rezensionen sind die Nummern der Bibliographie (ab 339) *kursiv* gedruckt.

Ackermann, E. 165 — Adams, J. Q. : (Hrsg.) 150 — Allen, H. B. : 143. — Anderson, R. L. 166 — Annual Bibliography. 158. — Arns, K. 167 168. (Hrsg.) 85 — Atkinson, W. C. : (Rez.) 202 —

Babcock, R. W. : 29 30 40. — Bacon, F. L. (Hrsg.) 6 — Baesecke, A. 343. — Baker, J. E. : (Rez.) 222. — Bald, R. C. : (Rez.) 381. — Baldwin, T. W. : (Rez.) 381. 386 — Barke, H. 72 — Barnouw, A. J. (Rez.) 373. — Baser, F. 169. — Baten, A. M. 170 — Baughan, D. E. 156. — Baumgart, W. : (Rez.) 377. — Beatty, J. M. jr. : 31. — Becker, G. 171. — Beckingham, C. F. : 172 — Behl, C. F. W. : (Rez.) 265 — Bellom-Filippi, F. : 173 — Biesterfeld, P. W. : 174. — Bloss, H. 175 — Boas, F. S. : (Hrsg.) 164 — Boas, G. (Hrsg.) 1. — Bodeen, D. 176 — Borge, V. : 177 — Boerner, O. 178 (Rez.) 378 — Bonnard, G. : 115 — Bontoux, G. : 179 — Borchardt, H. H. 344 — Bowers, F. T. 180 — Bowra 181. — Bradbrook, M. C. 182 345 — Bradby, A. : 183. — Brandl, A. : 89 127 157. 184 185. 186 187 188 189 190. (Rez.) 72. 74. 121 122 206. 222. 231 237 299 340 341. 381. 396 — Braun, H. : 191. — Brock, J. H. E. 108. — Brooke, J. 192 — Brooke, St. A. : 193 — Brooke, T. : 192 — Brooks, A. : 194. — Broughner, D. C. : 63 — Broughton, L. N. (Hrsg.) 158 — Browne, E. M. : (Rez.) 362 — Brues, O. 195. — Brüggemann, F. : (Hrsg.) 15 — Brummer, E. : 196 — Bundi, G. : 197 — Burre, H. : 23 — Bush, D. : 75 (Rez.) 349. — Byrne, G. : 198. — Byrne, M. St. Cl. (Hrsg.) 70 —

Carnicross, A. S. : 346 — Calthrop, D. C. : 199 — Campbell, O. J. : (Rez.) 381 — Carter, A. B. 200 — Castelain, M. (Übers.) 88 — Chambers, E. K. : (Rez.) 381. — Chang, Y. Z. 99. — Chapman, F. : (Rez.) 353. — Child, H. : 347. — Clark, E. L. T. : 201 — Clark, W. G. : (Hrsg.) 7 8 — Clemen, W. : 348. — Coe, A. M. : 202. — Cohen, H. L. : (Hrsg.) 9. — Coleridge, S. T. : 203 — Connes, G. : (Rez.) 383. — Craig, H. : 159 349 (Hrsg.) 28 — Crane, W. G. : 204. — Crund, A. M. : 205. — Crofts, J. : 100 — Curry, W. C. : 206. —

Dam, B. A. P. van. : 350. — David, R. : 351 — Davis, B. E. C. : (Rez.) 349. — Deaton, M. : 207. — Debenham, J. W. : (Hrsg.) 10 — Deckner, E. : (Rez.) 342 — Deetjen, W. : 208. 209 — Delpy, E. : 104 144. — Denis, M. : (Rez.) 343. — Denny, Ch. F. : 63 — Deutschbein, M. : 352. (Rez.) 394 — Dodd, A. : 210. — Doran, M. : (Rez.) 350. — Dottin, P. : (Rez.) 88. — Downs, B. W. : (Rez.) 373. — Doyle, Th. L. : (Hrsg.) 124 — Draber, M. : (Hrsg.) 19. — Draper, J. W. : 32 33 34. 77. 153 211 (Rez.) 91 — Drew, E. : 212 — Dunn, E. C. : 213 —

Ebusch, W. : 160. — Eckhardt, E. : (Rez.) 363 — Ehrentreich, A. : (Rez.) 348. — Ehot, T. S. : (Rez.) 369 — Ellis-Fermor, U. M. : 353. (Rez.) 345. — Elton, O. : 354 — Empson, W. : 214. — Emrich, W. : (Rez.) 314. — Engelhardt, B. : (Rez.) 95. 237. 380. — Essays. 355. — Ewen, C. L. l'E. : 145. —

Farchild, A. H. R. : 215. — Farnham, W. : 356. — Farrell, R. : 137. — Festschrift. : 216 — Fiedler, H. G. : 217. — Fijn van Draat, P. : 78. 79. — Fischer, W. : (Rez.) 183. 222. 339. 376. 383 394 395. — Fleischhauer, H. : 35. 218 — Förster,

M.: 219. — Frank, H. 116 128 — Frassati, A. 36. — Freeman, B.: 32 — Fricke, G. (Rez) 306 — Funke, O. 220 —

Gahnsky, H.: 357 — Garrett, G. 214 — Gaston (Hrsg) 22 — Gaw, A. 129 — Gay, A. A. 37 — Geisenheyner, M. 117 154 — Gerlach, R. 221 — Ghosh, J. C. 222 — Ghelen, J. J. 223 — Gilder, R. 38 — Gillet, L. 224. — Gillies, A. 225. 226 (Rez) 398 — Glöde, O. (Rez) 95. — Goetz, J. 104. — Graham, W. (Rez) 251 — Granville-Barker, H. 358 359 — Gray, H. D. 39 — Green, L. (Hrsg) 102 — Greenwood, E. (Hrsg) 227 — Greenwood, Sir G. 227 — Griffin, W. J. 118 — Groot, H. de (Rez) 358. 372 — Grosse, F. (Rez) 335. — Gunther, H. F. K. 228. — Güttinger, F. 229. —

Haacke, W. 230 — Hämel, A. (Rez) 202 — Hagemann, G. (Hrsg) 86. — Haller, E. J. 101 — Hamer, E. 138 — Hampden, J. (Hrsg) 13. — Handelman, C.: 40 — Harbage, A. 231 232 — Harrison, G. B. 358. 360 (Hrsg) 2. (Rez) 339 366 386 — Hartleb, H.: 233 — Hastings, W. T.: 110 — Heerwagen, H. 24 — Heil, L. 234 — Heinemann, Th. (Rez.) 371 — Heinrich, A. (Rez) 300 — Helcon 235. — Hemingway, S. B. (Hrsg) 340 — Hennecke, H. 236 (Übers) 247 — Herrmann, B. 237 — Heuer H. (Rez) 352 367. — Hiebel, F. 41. 238 239 240 — Hirn, Y. (Rez) 349 — Hittmair, R.: (Rez) 235 — Hoffmann, M. D. (Hrsg) 124 — Hofmüller, R. 119 — Holzknecht, K. J. (Hrsg) 11 — Horst, K. A. 81. 241 — Hotson, L. 242 — Howarth, R. G. 146. — Hufford 73. — Hühner, M. 243 — Hunter, E. R. 90. — Husbands, H. W. 161. —

Jacob, G. 244 — Jacobi, W. 245. — Jacuzzi, A. 147. — Innes, M. 42 — Johnson, F. R. 246 — Jonson, B.: 247. — Josten, W.: (Übers.) 14. —

K., G.: 248 — Kahn, L.: 361. — Kapstein, J. J. 130. — Karthaus, W.. 141 — Karutz, R. 96 — Keller, W. 43 249. 250 (Hrsg) 309 (Rez) 14 134. 160 174 182 183. 184 186 217 244. 339 340 343 349 357 359 360. 396. — Kelly, J. A.: 251. — Kenny, H. 151. — King, A. H. 25. — Kingsbury, H. Th. (Übers) 124 — Kirkpatrick, J. D. (Hrsg) 6 — Kirschbaum, L. 44. — Kittredge, G. L. 252 — Klein, P. G. A. 253 254 — Klein, T.: 255. — Knight, G. W.: 362 — Knights, L. C.: (Rez) 349 383. 385 395. — Kobbe, F. C. 256 — Koldewey, E.: 257. — Koziol, H. (Rez.) 217. — Kramp, W.: 258. — Kranendonk, A. G. van. 259 (Rez) 364 — Kreider, P. V. 363. — Kurlbaum-Siebert, M. (Rez.) 14. — Kurtz, J. W.: (Rez) 344 —

L., G. (Rez.) 337. — Lamson, R.: 260 — v. Langermann. 261 — Law, R. A.: 262. (Rez) 350 351. 361 368. 378. 379 387 388 — Lawrence, W. J.: 263. — Lawrence, W. W.: 364. (Rez.) 366. — Lea, K. M. 365 — Ledent, A.: (Rez) 389. — Lefranc, A. 83. — Legouis, E. (Rez) 179 387 — Leishmann, J. B. (Rez) 378. — Lemme, H. 264. — Lièvre, P. 76 — Linthicum, M. Ch.: 366 — Loewer, K.: 92. — Longworth de Chambrun, C. 265. — Lützel, H.: 266. —

Macgregor, D. C. (Rez) 370. — McClure, N. E. (Hrsg) 11. — McKerrow, R. B.: 69. — Märker, F. (Rez) 191 — Mandin, L.: 45 — Mantey, K. G.: 267. — Marcus, H. (Rez.) 174 186. — Matthes, H. 268 — Maxwell, B. (Rez) 376. — Meeres, N. V.: 71 — Meißner, P.: 269 270. 271. 367 (Rez) 174 343. 365. 392. — Menon, C. N.: 46. — Messiaen, P.: 272 273 274 — Metan, H. Ch.: 26. 120. 275. 276. — Millenkovich-Morold, M.: 111 — Minder: (Rez.) 398. — Mis, L.: (Rez.) 380. — Mitchell, L. 47. — Mohrbutter, A.: (Hrsg) 95. — Moore, O. H.: 131. — Morhardt, M. 277 — Morley, Th.: 278. — Morsbach, L.: 368. — Mühlbach, E.: 279. — Muir, K.: 280. — Murry, J. M.: 281. 369. — Muth-Klingenbrun, K.: (Rez) 186. — Mutz, W.: 121. — Myers, M.: 282. —

Newbolt, H. (Hrsg) 13. — Newdick, R S 233 — Newdigate, B H. (Hrsg) 114 — Nicolai, H. (Rez) 363 — Nicoll, A. (Rez) 231 — Noble, R 370 — Northup, G T. (Rez) 202 — Nußberger, M 234 —

O'Brien, E J. 235 — O'Loughlin, S 230. — Orsini, N. (Übers.) 136 — Osgood, Ch G 236 —

Palmer, H E 17 — Papajewski. (Rez) 361 — Par, A 371. — Parks, G B 155 — Parrott, Th M 43. 372 (Hrsg) 23 (Rez) 339 394 395 — Pascal, R. 237 — Patch, H R (Rez) 356 — Patrick, D. 159 — Patrick, D L : 122. — Pennink, R 373 — Petersen, J 233 — Petrocz, St 239. — Petsch, R 64 290. (Rez) 174 — Pettigrew, H P 97 — Plays, Römerberg Festival 291 — Plessow, G L 292 — Pochmann, H A 162 — Pocock, G N (Hrsg) 125 — Pollard, A W 293. — Polzer, V (Übers) 265 — Pongs, H 374 — Potthoff, A (Rez) 352 — Praz, M (Rez) 343 332 334 337 — Price, H T 294 — Price, L M 375 (Rez) 325 — Price, M B 375. — Prieß, M : 49 (Rez) 346 — Pyles, T 50 —

Ratchiff, A J J (Hrsg) 126 — Raven, A A 51. 376. — Rawson, G : (Übers) 54 — Raysor, Th M (Hrsg) 203 — Reimer, C J 93 — Reul, P de 295 — Reynolds, E E. (Hrsg.) 12 — Richter, F 377 — Rudley, M R. : 296 — Riedy, P 142 — Rieger, E 112 — Rutter, E 297 — Rollins, H E. (Hrsg) 235 — Rosen, W. 105 — Rostand, E 124 — Rothe, H. 298 (Hrsg) 18 — Rouge, J : (Rez.) 398 — Ruppel, K H 27 123 —

Salewsky, R (Rez) 184 — Sampley, A M 52 — Sargeant, W D. 91. — Saunders, D B. (Rez) 392. — Schelling, F E 299. — Schirmer, W F. 300 — Schlosser, R 301 — Schlumberger, J 302 — Schmidt, W. (Rez.) 217 348 337 — Schmele, W (Rez) 14. — Schneider, K 303 — Scholte, J H. (Rez.) 398 — Schroder, F L : (Übers) 15 — Schroth, R 53. — Schukung, L L 54 160 378 (Rez) 339 376 — Schultz, P (Hrsg) 341 — Sebestyén, C 304 — Semrau, E. (Rez) 375 — Sengle, F : 305 306 — Sergeantson, M S. (Hrsg) 153 164 — Shakespeare, Stoffe 307 — Shakespeare's Heimat 310 — Shakespeare-Jahrbuch 309 379 380. — Shakespeare-Trostbuchlein 18 — Shakespeare, W 308 — Sharpe, R B 331 — Simmons, E J 311 — Simpson, P 332 — Sisson, C J 333 334 (Rez) 140. 149. 150. 347 354 — Skillan, G (Hrsg.) 74. 342 — Skopnik, G (Rez) 344. — Small, M R 312. — Smirnow, A A 313. — Smith, E (Hrsg) 13 — Smith, G. C. M (Rez) 379 380. 333. — Smith, R M 55 56 (Rez) 376 — Soltan, J : 314 — Speck, J. (Rez) 352 379. 380 395 399. — Spencer, H (Rez) 355 363. 376 333 335 397 — Spencer, Th 335 — Sprague, A C. 336 — Sprengel, J G. (Rez) 352 — Sprungh, Th A. 315. — Spurgeon, C F E. 337. — Stahl, E L : 316 317 — Stamm, R (Rez) 392 — Starnes, D T : 318. — Steffen, A 319 — Stephanie, G. (Übers) 15 — Stettner, L. (Rez) 343 352. — Stewart, J J. M. 42 — Stieber, H. 106 — Stark, S D. 57. 53. — Stoeßl, O 80. — Stoll, E E : 59. 320 333. — Stone, G W. 21 — Stuckert, F (Rez) 306. — Student's Shakespeare 19. — Stumpf, R. (Rez) 365 — Süskind, W. E : (Rez) 398. —

Tannenbaum, S A 30 60 65 109 113 163 (Rez.) 122. 170 — Taylor, A. (Rez) 330. — Taylor, G C : 66 321 — Taylor, R. V 20. — Ten Holder, Kl. : 31. — Ten Hoor, G J (Rez) 251 325 — Tennant, P. 132 — Ternois, R. 339 — Thaler, A. : 133 (Rez) 363 — Thalmann, M. (Rez) 398 — Thomas, W. 322 (Hrsg.) 216. — Thompson, J W : 143. — Thun-Hohenstein, P. Graf 323 — Tiegs, A. : 390. — Tilley, M P : 67 34 — Tillotson, G (Rez.) 351. 372. — Travers, R. : (Rez) 395 — Tronchon, H. : (Rez) 361 —

Urbaek, O. 324 —

Vail, C C D. 325 — Valentin, E.: 326 — Vallese, T 327. — Verkade, E.: 107. — Viëtor, W (Hrsg) 3. — Vildrac, Ch : (Hrsg) 103. — Voigt, F A.: 328 — Vollmann, E · 391. — Volochova, S : (Übers) 313. — Voß, K · 329 — Vries, D de (Rez) 391. —

Wahr, F. B · 61 — Walker, A . (Rez) 383 393. — Walker, J. P.. (Hrsg) 87. — Walter, J. H (Rez) 351. 363 385. — Watkins, W B C : 392 — Weekley, E · 330 — Weigeln, E 62 98 — Weise, F (Übers) 15 — Wells, H. W : 139 — Wells, W · 139 — Westfall, A 331 — White, H O. 393 — Wieber, H 332 — Wieland, M . (Übers) 15 — Wilson, J D.. 149 394. 395. (Hrsg) 339. — Withington, R . 333 — Withycombe, E. G. 222 — Witthaus, W : 334. — Woessler, R. · 396 — Wood, H. H (Rez) 381 — Wright, L B . 335. — Wright, W. A : (Hrsg) 7 8. —

Yamagiwa, J. K · 336 — Yates, F. A : 397. — Year's work · 164 — Young, H M : 140. — Young, K. (Hrsg) 9 —

Z., Th (Rez.) 374 — Zeeveld, W G . 337 — Zeydel, E H.. 398 399 — Zimmermann, K . 338 —

Theaterschau.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1937 nebst Rundfunkbericht.

(Wo hinter den Städtenamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater)

- Aachen* Othello 7 (davon 1 in Düren) — Was ihr wollt 5
Allenstern, Landestheater Süd-Ostpreußen · Othello 1
Altona Sommernachtstraum 8. — Was ihr wollt 3
Annaberg i. Erzgeb., Grenzlandtheater Obererzgebirge · Widerspenstage 3
Baden (Schweiz), Kurtheater: Othello 2
Baden-Baden, Schauspiele Sturm 6. — Widerspenstage 4
Barmen — siehe bei Wuppertal
Basel · Timon 5.
Berlin, Schauspielhaus Hamlet 29. — Richard III. 27. — Was ihr wollt 29
— Deutsches Theater: Coriolan 16
— Larm um nichts 23.
— Eberswalde — siehe bei Eberswalde(-Berlin)
— Friedrichshagen, Naturtheater Sommernachtstraum 19.
— Luckenwalde — siehe bei Eberswalde(-Berlin)
Bern Larm um nichts 8. — Othello 5.
Bielefeld. Was ihr wollt 2. — Widerspenstage 9.
Bochum · Antonius und Kleopatra 8 — Coriolan 7 — Julius Caesar 6. — Romeo 15 — Titus Andronicus 4 — Die lustigen Weiber 8
Bolkenhain i. Schles., Burgenspiele: Was ihr wollt 9 (davon 1 in Altheide)
Bonn a. Rh. Hamlet 9 — Romeo 7. — So mernachtstraum 4
Brandenburg (Havel) Hamlet 8. — Lear 3. — Sommernachtstraum 5.
Braunschweig, Landestheater. Hamlet 4
Bremen, Staatstheater. Hamlet 5. — Bremer Schauspielhaus Julius Caesar 12
Bremerhaven Kaufmann 6.
Breslau, Schauspielhaus. Larm um nichts 24
Brieg, Schlesische Landesbühne: Larm um nichts 7 (davon je 1 in Frankenstein, Glatz, Habelschwerdt und Krappitz)
Brunn, Schauspielhaus: Hamlet 4.
Brux: Widerspenstage 2.
Chemnitz, Schauspielhaus: Irrungen 4. — Othello 9 — Widerspenstage 3.
Coburg, Landestheater. Was ihr wollt 4 (Freiheitspiele im Hof der Ehrenburg).
Cottbus. Was ihr wollt 7.

Danzig, Staatstheater Juhus Caesar 7. — Romeo 3

Darmstadt, Hessisches Landestheater, Großes Haus Sommernachts-
traum 15

Detmold, Lippisches Landestheater
Hamlet 5 (davon 2 in Hameln,
1 in Salzuflen) — Was ihr wollt 1
(in Herford). — Widerspenstige 3
(davon 1 in Salzuflen)

Döbeln i. Sa. Hamlet 3.

Dresden, Schauspielhaus. Hamlet
16

Düsseldorf, Schauspielhaus Ham-
let 18 (davon 1 in Mülheim a. d.
Ruhr) — Sommernachtstraum
13

Duisburg — siehe bei Essen

Eberswalde(-Berlin), Kurmarki-
sches Landestheater. Sommer-
nachtstraum 2 (in Luckenwalde)
— Was ihr wollt 64 (davon je 2
in Prenzlau und Wittenberge, je
1 in Altkarbe, Annahütte, Bee-
litz, Belzig, Bernau, Bernstein,
Blumberg, Bückgen, Erkner, Fal-
kenberg, Fehrbellin, Finkenherd,
Finow, Friedersdorf, Friesack,
Gramzow, Gr.-Besten, Gr.-Lu-
bolz, Gr.-Raschen, Grube Marga,
Hennigsdorf, Herzfelde, Hohen-
neundorf, Joachimsthal, Ketzen,
Kirchhain, Königsberg, Krem-
men, Kreuz, Küstrin, Lauta, Let-
schin, Lappehne, Marwitz, Mil-
dau, Müllrose, Nauen, Neubent-
schen, Neuenhagen, Neuwedell,
Neuzattau, Oderberg, Premnitz,
Puttlitz, Reetz, Schöneiche, Som-
merfeld, Sperenberg, Trebbin,
Vetschau, Welzow, Wend Buch-
holz, Woldenberg, Woltersdorf,
Wittstock und Wriezen).

Elberfeld — siehe bei Wuppertal.

Erfurt, Städtische Bühnen: Lear 5.
— Wie es euch gefällt 3 (davon
je 1 in Jena und Naumburg).

Essen, Schauspielhaus. Hamlet 20
(davon 4 in Duisburg) — Sturm
21 (davon 5 in Duisburg und 1
in Homborn)

Eßlingen a. N., Württembergische
Landesbühne. Hamlet 32 (davon
2 in Backnang, je 1 in Aalen, Bad
Mergentheim, Bietigheim, Crails-
heim, Ebingen, Ehingen, Freu-
denstadt, Friedrichshafen, Gail-
dorf, Geislingen, Goppingen, Hall,
Heidenheim, Leutkirch, Ludwigs-
burg, Metzingen, Mühlacker, Ra-
vensburg, Reutlingen, Saulgau,
Schorndorf, Schramberg, Schwen-
ningen, Sigmaringen, Taiflingen,
Tutlingen, Urach, Vaihingen-
Filder, Wangen und Wildbad) —
Was ihr wollt 19 (davon 2 in Bi-
berach, je 1 in Aalen, Ebingen,
Ehingen, Friedrichshafen, Geis-
lingen, Heidenheim, Ludwigs-
burg, Nürtingen, Ravensburg,
Reutlingen, Schorndorf, Schwab.
Hall, Schwenningen, Sindelfin-
gen, Tettnang, Tutlingen und
Urach).

Frankfurt a. M., Schauspielhaus.
Lear 4 — Wie es euch gefällt 7.
—, Kleines Haus: Much Ado About
Nothing 2 (Gastspiel der English
Players)

—, Romerbergfestspiele. Hein-
rich IV. 8.

Frankfurt a. O. Wie es euch ge-
fällt 7.

Freiburg i. Br., Großes Haus. Ham-
let 5.

Gelsenkirchen: Macbeth 1 (Gastspiel
der English Players). — Was ihr
wollt 5.

Gera, Reußisches Theater: Hein-
rich IV. 6. — Widerspenstige 4
(davon 1 in Greiz).

Großen Larm um nichts 3. — Maß
für Maß 4.

Glogau, Schlesische Landesbühne
Hamlet 3 (davon je 1 in Grünberg
und Guhrau) — Was ihr wollt 8
(davon 2 in Neusalz und 1 in Lü-
ben)

Görlitz, Deutsches Grenzlandthea-
ter Hamlet 6 (davon 1 in Hirsch-
berg)

Göttingen Romeo 6. — Wider-
spenstige 6

Graudenz, Deutsche Bühne: Wider-
spenstige 4

Greifswald Hamlet 8 — Was ihr
wollt 2

Guben Widerspenstige 7 (davon je
1 in Crossen und Fürstenberg)

Halberstadt Julius Caesar 4. — Was
ihr wollt 4

Halle a S, Mitteldeutsches Landes-
theater Widerspenstige 34 (da-
von je 2 in Merseburg und Wit-
tenberg, je 1 in Ammendori, An-
naburg, Artern, Bad Dürrenberg,
Bad Lauchstadt, Bad Lieben-
werda, Delitzsch, Eilenburg, Eis-
leben, Gerbstedt, Greppin, Groß-
kayna, Hettstedt, Hohenmolsen,
Holzweißig, Kemberg, Konnern,
Mücheln, Nebra, Querfurt, Roßla
a H, Roßleben, Schkeuditz, Teu-
chern, Teutschenthal, Theißen,
Torgau, Weißenfels, Wiehe und
Zeitz).

Hamborn — siehe bei Essen.

Hamburg, Staatliches Schauspiel-
haus. Heinrich IV. Teil 1. 14.

— Thalia-Theater: Hamlet 16.

— *Altona* — siehe bei Altona.

Hanau Widerspenstige 4 (davon 1
in Homburg).

Hannover, Schauspielhaus. Kauf-
mann 9. — Sommernachtstraum
19.

Harburg-Wilhelmsburg Widerspen-
stige 7.

Heidelberg, Reichsfestspiele: Ro-
meo 14.

Ingolstadt Was ihr wollt 6 (davon
1 in Neuburg).

Innsbruck. Macbeth 3.

Karlsruhe v. B. Badisches Staats-
theater: Hamlet 3 — Richard III.
2

Kassel, Staatstheater Wie es euch
gefällt 7 — Wintermarchen 8

Köln, Schauspielhaus Hamlet 12.
— Larm um nichts 19.

Königsberg v. Pr. Schauspielhaus:
Macbeth 9 — Wintermarchen 8.

Konstanz Sommernachtstraum 6
(Hohentwiel-Festspiele)

Krefeld Hamlet 8 (davon 1 in Goch).
— Wie es euch gefällt 5

Landsberg a W. Widerspenstige 4.

Leipzig, Neues Theater Sommer-
nachtstraum 13.

— Altes Theater. Sturm 15.

— Schauspielhaus Wintermarchen
12

— Freilichtaufführungen im Goh-
lser Schloßchen: Verlorene Lie-
besmüh 11.

Legnitz Was ihr wollt 4. — Wider-
spenstige 7.

Landau i B., Städtisches Kurthea-
ter Was ihr wollt 2 (davon 1 als
Freilichtspiel)

— siehe auch bei Ulm a D.

Linz, Landestheater Hamlet 4.

Luckenwalde — siehe bei Ebers-
walde(-Berlin)

Lubeck Romeo 3. — Wintermar-
chen 6.

Luzern Hamlet 7. — Macbeth 1
(Gastspiel der English Players).

— Widerspenstige 3.

Mähr-Osttau, Deutsches Theater:
Widerspenstige 6.

Magdeburg Heinrich IV. 7.

— Wilhelmtheater. Widerspenstige
8.

Mannheim, National-Theater Wie es euch gefallt 4 — Wintermärchen 10

Marburg a. L., Marburger Festspiele Larm um nichts 9.

Meiningen, Landestheater Lear 2 (davon 1 in Hildburghausen)

Memel, Deutsches Theater Hamlet 6 (davon 1 in Heydekrug)

Memmingen Widerspenstige 5 (davon je 1 in Bobingen, Kaufbeuren und Mkt. Oberdorf)

München, Residenz-Theater Richard II 21. — Richard III 18 — Sommernachts Traum 11. — Was ihr wollt 5 — Widerspenstige 8

— Prinzregenten-Theater Richard II 11 — Sommernachts Traum 4 — Widerspenstige 6.

— (Münchener) Kammerspiele im Schauspielhaus. Macbeth 1 (Gastspiel der English Players)

Münster i. W. Widerspenstige 15 (davon 1 in Ahlen)

— Kammerspiele: Was ihr wollt 5.

Neuß a. Rh., Rheinisches Stadtebundtheater Romeo 7 (davon je 1 in Hilden, Langenberg und Lüdenscheid) — Was ihr wollt 9 (davon je 1 in Emmerich, Goch, Hilden, Langenberg, Mettmann, Moers, Velbert und Viersen)

Nordhausen: Hamlet 2.

Nürnberg, Schauspielhaus: Romeo 7.

Offenburg i. B., Badische Bühne: Kaufmann 30 (davon je 1 in Achern, Bruchsal, Bühl, Donaueschingen, Elzach, Emmendingen, Endingen, Furtwangen, Gengenbach, Graben, Gutach, Haslach, Herbolzheim, Hockenheim, Kenzingen, Müllheim, Neustadt, Oberkirch, Rastatt, Rheinfelden, Säckingen, St. Blasien, Stockach,

Waldkirch, Waldshut, Wehr, Weil und Wiesloch)

Oldenburg, Landestheater: Hamlet 3 — Macbeth 1 (Gastspiel der English Players) — Was ihr wollt 4 (davon 1 in Delmenhorst).

Osnabrück, Deutsches Nationaltheater. Widerspenstige 3.

Oybin, Waldtheater Wie es euch gefallt 2

Paderborn, Westfälisches Landestheater. Wie es euch gefallt 1.

Pforzheim. Hamlet 5.

Plauen Maß für Maß 4.

Prag, Neues deutsches Theater: Macbeth 5 — Was ihr wollt 1 (Waldstein-Garten) — Wie es euch gefallt 2.

— Kleine Bühne: Wie es euch gefallt 8

Ratibor, Oberschlesisches Grenzlandtheater. Was ihr wollt 4.

Regensburg: Macbeth 4. — Was ihr wollt 4

Remscheid(-Solingen), Bergische Bühne: Romeo 6 (davon 2 in Solingen und 1 in Leverkusen).

Rega, Deutsches Schauspiel. Macbeth 8. — Romeo 9.

Rostock. Larm um nichts 1 (Festspielplatz).

Saarbrücken. Was ihr wollt 6 (davon 1 in Neunkirchen).

St Gallen Macbeth 1 (Gastspiel der English Players). — Othello 6. — Widerspenstige 9.

Schleswig, Nordmark-Landestheater. Romeo 3 (davon 1 in Rendsburg). — Was ihr wollt 2 (davon je 1 in Husum und Meldorf).

Schneidemühl, Landestheater: Irrungen 4.

Schwern i. M., Mecklenburgisches Staatstheater: Hamlet 4.

- Solingen* — siehe bei Remscheid-Solingen
Stendal, Altmarkisches Landestheater Was ihr wollt 3
Stettin Julius Caesar 6.
Stuttgart, Württembergisches Staatstheater, Kleines Haus Hamlet 8
 — Larm um nichts 21.
Thale, Harzer Bergtheater Was ihr wollt 20 (davon je 1 in Altenbrak, Braunlage, Ilseburg und Salzwedel)
Tilsit, Grenzlandtheater. Was ihr wollt 2 — Widerspenstage 4 (davon 1 in Goldap).
Trier, Grenzlandtheater Hamlet 5.
 — Irrungen 6.
Ulm a D Macbeth 1 (Gastspiel der English Players). — Was ihr wollt 5 (davon je 1 in Lindau und Mindelheim)
Weimar, Deutsches Nationaltheater Widerspenstage 4
Wien, Burgtheater Macbeth 14. — Othello 1. — Perikles 18. — Romeo 10. — Wie es euch gefällt 4
Wiesbaden, Deutsches Theater. Hamlet 6. — Macbeth 6
 — Residenz-Theater Macbeth 1 (Gastspiel der English Players).
Würzburg Hamlet 8
Wuppertal (Barmen-Elberfeld), Wuppertaler Bühnen I Barmen Hamlet 5. — Wintermarchen I II Elberfeld Hamlet 5 — Was ihr wollt 4. — Wintermärchen 1 (in Düren).
Zittau, Grenzlandtheater Hamlet 5.
Zwickau i Sa Widerspenstage 2

Nach vorstehender Zusammenstellung sind für das Berichtsjahr 1937 Shakespeare-Aufführungen, die sich auf 320 Spielorte verteilen — davon entfallen 309 auf Großdeutschland —, zu verzeichnen gewesen. Verglichen mit der Zahl des Vorjahres 1936 ist somit ein starkes Ansteigen der Spielzifferkurve festzustellen. Auch die Zahl der Bühnengesellschaften, die Shakespeare zur Darstellung gebracht haben, ist größer als die des vorhergehenden Berichtsabschnittes: 117 Theatergesellschaften — 1936 waren es nur 112 — haben sich um Shakespeare bemüht. Desgleichen ist die Zahl der aufgeführten Werke mit 26 größer als die des Jahres vorher (24).

Im einzelnen wurden folgende Werke aufgeführt:

Hamlet	287mal durch	33	Gesellschaften
Was ihr wollt	248 „ „	31	„
Der Widerspenstigen Zähmung	174 „ „	26	„
Ein Sommernachtstraum	119 „ „	11	„
Viel Larm um nichts	117 „ „	10	„
Romeo und Julia	90 „ „	12	„
Macbeth	56 „ „	14	„
Wie es euch gefällt	50 „ „	10	„
Richard III	47 „ „	3	„
Das Wintermärchen	46 „ „	6	„
Der Kaufmann von Venedig	45 „ „	3	„
Der Sturm	42 „ „	3	„

Register.

(Abkürzungen. Auff = Aufführung; Ausg = Ausgabe, Bez. = Beziehung; elis. = elisabethanisch, Ren. = Renaissance, Rez. = Rezension; Sh. = Shakespeare; Übers. = Übersetzung.)

- Aaron als Werkzeug der Tamora 148
 Adel nach elis. Auffassung 129
 Albrecht, J., Sh. u. d. Barock 197
 Allegorische Figuren auf Sh.'s Bühne 154
 Allen, D. C., Zu Spensers Faerie Queene 212
 Angell, P. K., Willobie his Avisa u. Sh.'s Sonette 207
 Arnim, A. v., als Sh.-Jünger 37
 — Auerhahn 40
 — Halle u. Jerusalem 40, 41
 — Waldemar 41
 Arras, Verwendung 178
 Atkins, S. A., Datierung der Satiren von John Donne 215
 Aussprache Sh.'s 168
 Aylett, R., als elis. Dichter 216
 Bailey, J., als Sh.-Kritiker 57, 62
 Bald, R. C., Chronologie von Middleton's Dramen 210
 Bandello, M., Bez. zu Clizia 199
 Banks, T. H., Spensers Rosalind 214
 Barrett, W. P., zu Measure 202
 Bassianus, in Tit-And. und Caracalla 141
 Bastarde bei Shakespeare 127
 Baughan, D. E., Namensurrtum in Wint. T. 205
 Baylis, Lohan, als Sh.-Bühnenleiterin 5
 Beerbohm-Tree, H., Schauspieler u. Theaterleiter 99, 100
 Jahrbuch 74.
 Bennet, J. W., Spensers finanz. Lage 214
 Bildersprache bei Sh. 63, 156
 Black, M. B., u. Shaaber, M. A., Sh.'s Seventeenth Century Editors 186
 Blankvers im 16. Jh. 211
 Blutschande im Hamlet 185
 Bochum, Sh. Woche 2, 9, 13, 20
 Boerner, O., Sh. u. d. Barock 197
 Borish, M. E., zu John Day u. George Wilkins 210
 Botting, M., zu Chapman 209
 Bounard, G., zu Sh.'s Phoenix 206
 Bowers, F. T., Ben Jonson als Schauspieler 208
 — über d. Duellheren z. Zt. Jakobs I. 210
 — Giftmischerei im elis. Drama 219
 Braunschweig, Herz. Heinr. Jul. v., Bez. zu engl. Komödianten 219
 Brentano, Cl., als Sh.-Jünger 36
 Brie, F., Rez. von Orsini 193
 — Humanismus in Engl. durch frz. Übers. 218
 Brook, D., elis. Rechtshandbuch u. Sh. 200
 Brooke, Tucker, Gagers Pyramus 215
 Brutus, Plutarchs Biogr. als Quelle für Sh.'s Caesar 179
 Buck, Eva, Cleopatra, eine Charakterdeutung 101
 Buckingham, Geo. Villiers Duke of, u. die Figur in Rich. III. 201
 Büchner, G., als Sh.-Jünger 37

- Burre, H., Coriolan 201
 Bush, D., Beeinfl. Sh's durch Elyot 201
 Calderon als Ideal der dtsh. Romantik 34
 — A. v. Arnims Bez. zu ihm 40
 Cairncross, A. S., The Problem of Hamlet 182
 Caracalla, lat. Drama, Quelle für Titus Andr. 141, 145
 Chambers, R. W., The Jacobean Sh. and Measure f. M. 180
 Chapman, G., zur Verfasserschaft der *Revenge for Honour* 209
 Charakterbildung der Jugend durch Sh. 222
 Charlton, H. B., Sh's Comedies 50, 176
 Chaucer, G., als Umgestalter von Ovid 139
 — Philomele als Vorbild für Lavinia 139
 Chester, A. G., zu Thos. Churchyard 215
 Churchyard, Thos., ehs. Dichter, Kanon seiner Werke 215
 Clark, C., Sh. and Home Life 177
 Cooke, G. F., als Hamlet u. Rich. III. 91
 Craig, E. G., Neue szenische Gestaltungsform 100
 Croce, B., Charakter Cleopatras 107, 108
 Crofts, J. E. V., Zu J. Donne 214
 Cunningham, H., Zu *Cymbeline* 205
 Curry, W. C., Scholastik in Sh.s' *Macbeth* 185

 Daniel, S., biogr. Daten über — 208
 — In *Cleopatra* keine Anlehnung an Sh. 208
 Davenant, W., Bühneneinrichtung Sh.'scher Dramen 188
 Davies, John, of Hereford, Verfasser von *Wit's Bedlam* 216
 Day, John, Keine Mitarbeit von Wilkins 210

 Deetjen, W., Jahresbericht der D. Sh. G. 1
 Denny, Ch. F., Quellen zu Henry VI 200
 Deutschbein, M., Interpr. von Hamlet I, 2 163
 Dingelstedt, Insz. von Winter's T. 6
 Donne, John, s. Crofts
 — Datierung der Satiren 215
 Doppelpaar in Sh's Lustspielen 180
 Douds, J. B., Dissonanzen in der Dichtung von Donne 215
 Dowden, E., Cleopatras Charakter 101
 Draat, P. Fijn van, Charakter Lears 204
 Draper, J. W., Bastardy in Sh's Plays 101
 — Falstaff als Plautinischer Parasit 199
 — Zu Hamlet IV, 5 203
 — Politische Bedeutung des Lear 204
 Drayton, M., Abhängigkeit von Spenser 214
 Drummond, W., Abhängigkeit von Donne 216

 Eccles, M., Biographie von S. Daniel 209
 Eichendorff, J. v., als Sh.-Jünger 37
 Eidson, J. O., Einfluß Senecas auf John Marston 209
 Ehs. Dichtung im 18. Jh. 220
 — Dramatiker, soziale Stellung 218
 — Tragödie, ihr mittelalterl. Erbe 191
 Elyot, T., Einfl. auf Sh. 201
 Ennis, L., Über Verfasserschaft von John Davies 216
 Erasmus, Übers. Lucians als Quelle für Marlowe 207
 Essex-Rebellion, Einfluß auf Sh.s' Schaffen 174
 Essex, angebl. Rivalität zw. ihm u. Jakob I. 181

- Evans, G. B., Quelle zu Fletcher 210
- Falstaff, identisch mit Sh 175
- Farnham, W., The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy 191
- Fletcher, John, Einzelquelle 210
- Forster, M., Ausscheiden aus dem Vorstand 7
- Die Bochumer Sh -Woche 9
- Eliz Stenographie 196
- Ford, H. L., Sh -Ausgaben des 18. Jh. 187
- Frauen in Sh 's Lustspielen 179, 180
- Frauenrollen durch Jungen dargestellt 180
- Fripp, E. I., Sh -Biographie 173
- Furness, H. H., Charakter d. Cleopatra 104, 105
- Gager, W., Pyramis, lat Epos 215
- Gay, A. A., zu D Wilsons Hamlet 203
- Genesis-Kommentare u Barock-Dichtung 211
- Geta, rom. Kaiser u. T. Andr 141
- Geschmack, Literarischer, im 17. u. 18 Jh 220
- Giftmischerei im elis. Drama 219
- Gilhes, A., Tiecks engl. Studien in Göttingen 221
- Glapthorne, H., Verfasser von Revenge for Honour 209
- Glen, Enid, Charakter Cassios 204
- Goten u Geten bei Sh. 141
- u. Massageten 143
- Gotik, Wesen im Unterschied zur Antike 191
- Gottfried, R. B., Lokalmeythen bei Spenser 213
- Spensers State of Ireland 213
- Green, Z. E., Ohnmacht als Kunstmittel in Spensers Faerie Queene 212
- Greg, W. W., Über Rich III. Q 5 200
- Zu Textentstellung im Lear 204
- Griffin, W. J., Zu Rich III. 201
- Grosse, F., Charakter des Thos. More 218
- Gryphus, A., Cardenio als Vorbild für A. v. Arnim 39
- Guicciardini, F., elis Übers der Ricordi 194
- Gundolf, F., Cleopatras Charakter 101, 102, 119
- Harbage, A., Dramen in Ms 196
- Harvey, G., als Renaissance-Mensch 194
- Hauptmann, Gerh., u. Sh 221
- Heroisches Drama 210
- Heywood, Thos., Quelle von Woman Killed 208
- Hohnsheds Chronik, religiöser Standpunkt 197
- Holle im elis Drama 193
- Hulbert, V. B., polit Verhältnisse in Irland u. Spenser 213
- Humanismus in Eng. 217
- Humperdinck, E., Musik zu Winter's T. 5
- Immermann, K. L., u Sh 48
- Irving, H., als Schauspieler u. Regisseur 98
- Jacuzzi, A., Bühnengeschichte des Tempest 206
- Jakob, I., und Sh. 181
- Jenkins, R., Spenser-Biographie 213
- Johnson, R., elis Dichter als Plagiator 216
- Jonson, Ben., als Schauspieler 208
- Biographie 208
- Folio von 1616 207
- Kathol. Einfluß im Hause Sh.'s 173
- Kean, Ch., als Spielleiter 94
- Kean, E., als Sh.-Darsteller 91
- Keeling, Captain, Bericht über Auff. von Hamlet u. Rich. II. 174
- Keller, W., 1. Vizepräsident der D. Sh. G. 8
- Bücherschau 173
- Nekrologe 170, 171

- Keller, W., Hamlets Wahnsinn 202
 — Sh. u. d. deutsche Schule 221
 — Titus Andr 137
 Kemble, J., Sh.-Insz in Covent Garden 83
 — als Sh.-Darsteller 87
 King, A. H., Texterklärung zu Cololan 201
 Kirschbaum, L., Datum der 1 Hamlet-Auff 203
 Kleist, H. v., u. Sh 47
 Kluckhohn, P., Die Dramatiker der dtsh. Romantik als Sh.-Jünger 31
 Knight, A. H. J., Heur Julrus v. Braunschweig 219
 Komische Szenen auf dtsh. u. engl. Bühnen 89
 Kuhlmann, Heidi, als Lavinia in Bochumer Auff 155
 Kyd, Thos., als Verfasser des Urhamlet 183
 — Spanish Trag. u. Tit And 138 s u Urhamlet
 Lady Macbeth, Interpretation bei Curry 186
 MacCallum, W. M., Cleopatras Charakter 101, 105, 111, 113
 Machiavelli, N., u. die Elisabethaner 193
 — Miltons Studium 194
 Mackenzie, A. M., Cleopatras Charakter 101, 104, 106, 121
 Macready, W. C., Sh.-Inszenierung 84
 Marlowe, C., Lucians Toxaris als Quelle für Tamburlaine 207
 — Jew und Tit. And. 140
 — Tamburlaine und Tit And. 138, 147, 152
 — Todesmotiv 192
 — Unterschied zwischen seinen u. Sh.'s Helden 138
 Marston, J., Einfluß Senecas 209
 Matthews, W., stenogr. Nachschriften und Quartos 197
 MacKerrow, R. B., Entstehung der Quartos 200
 Meinecke, G., als Titus in Bochumer Auff 155
 Meißner, P., Engl Literaturgesch von Renaiss. u. Barock 190
 — Mittelalter i d Renaiss 217
 Menon, C. N., zu D. Wilsons Hamlet 203
 Methoden der Sh.-Auslegung 197
 Middleton, Thos., Chronologie seiner Stücke 210
 — gegen das Duellieren 210
 Mills, L. J., Lucian als Quelle für Marlowe 207
 Mitchell, Lee, zu D. Wilsons Hamlet 203
 Mittelalter in der Ren 217
 Mohren im ehs Drama 148
 Moore, Ohn H., zur Stoffgeschichte von Romeo 199
 Muir, K., u. Sean O'Loughlin, psycholog Sh.-Biographie 174
 More, Sir Thos., Charakter 218
 Neill, K., Frau auf den Thron bei Spenser 212
 Ohnmacht als Kunstmittel in Spencers F. Q 212
 O'Loughlin, Sean, über Sh. 174
 O'Neill, Elza, als Desdemona 90
 Ovid als Quelle für Titus Andr. 139
 Padelford, F. M., Robert Aylett 216
 Parks, G. B., zu Gentlemen of Ver. 198
 Pascal, R., Sh. in Germany 188
 Patterson, McEvoy, Quelle zu Woman Killed 208
 Parrot, H., ehs. Dichter, als Plagiator 217
 Pembroke Men und Sh. 183
 Pettigrew, H., Bassanios Charakter 199
 Phelps, S., als Sh.-Regisseur 96
 Plagate in Sh.'s Zeit 216
 Pollard, A. W., jurist Literatur in Heur. V. 200
 Pollert, H., Zeitschriftenschau 196
 Praz, M., Textemend. zu Measure f. M. 202
 Preis, A., Sh.-Bibliographie 223

- Price, H. T., Stenographie und Quartos 197
- Pulververschworung, lat Epos 215
- Pyles, Thos, Text von Q 2 Hamlet 203
- Ravencroft, E., Bearbeitung des Titus Andr 158
- Rhetorische Tragodie n Titus Andr. 158
- Robson, F, als karikiertes Shylock 90
- Romertum bei Sh 156
- Romantik, deutsche, u. Sh 31
- Rundfunk, Sh.-Horspiele 3
- Saturninus, historisches Vorbild 142
- Schauspielkunst, engl., Leistung für Sh 86
- Schirmer, W F., Geschichte der engl Literatur 31, 34
- Schlegel, A. W., als Sh-Kritiker 31, 34
- Fried, als Sh-Kritiker 32, 34
- Schlosser, Rainer, Der deutsche Shakespeare 20
- Schmitt, Saladin, 2. Vizepräsident der D Sh. G 8
- 2. Bochumer Sh.-Woche 9
- Schücking, L. L., zu Cleopatras Charakter 101, 108, 119
- Hamlet-Interpretation 77
- Scott, I., Textstelle im Hamlet 203
- Selbstmord im ehs Drama 193
- Seneca als Lehrmeister der Ren - Dramatiker 137
- Vorbild für Sh.'s Stil 156
- Shakespeare, W, u. A. v. Arnim 37, 44
- Ausgaben des 18. Jh. 187
- Aussprache 168
- u d. Barock 197
- Biographie 173, 174, 175, 181, 219
- Chronologie, Umstürzung durch Cairncross 184
- u. d. deutsche Biedermeier 189
- u. d. deutschen Dramatiker 20
- u. d. deutsche Romantik 31, 188, 221
- Shakespeare, W, u. d. deutsche Schule 221
- u. d. deutsche Volkstheater 44
- in Deutschland 31, 44, 188, 221
- düstere Periode 175, 181
- Fohio-Ausgaben 186. 187
- Frauengestalten 176
- Geburtstag 173
- als germanischer Dichter 23
- u der Katholizismus 173
- u. d. latein Universitätsdramen 141
- National Theatre in London 2
- u d. Nationalsozialismus 13, 18
- als Überwinder des Mittelalters 192
- u. die Philosophie 185, 191, 193
- Shakespeare-Forschung der letzten 100 Jahre 196
- Gesellschaft, Deutsche, I, 9, 18
- Inszenierung in England 84
- Kritik, neue 50, 173, 197
- Shakespeare-Werke (in engl Abkürzung)
- Ant, Charakter Cleopatras 101ff
- — Garricks Auff. 220
- Caes., Auff in Bochum 10
- — Auff im modernen Kostüm 4
- — Warnung des Artemidorus 210
- — Plutarchs Brutus als Quelle für Sh. 179
- Cor, Auff in Bochum 10
- — John Kemble als C. 87
- — Schuldfrage 153
- — Sprache u. Stil 201
- — Texterklärung 201
- Cymb., Auff. in London 3
- — Textstelle 203
- Gentlemen, Ortswechsel, Reise-motiv 198
- W., Hamlet, Auff. in Kopenhagen u. Kronborg 4
- — im Wild West 3
- — durch irische Schauspieler 3
- — Autor u. Entstehung des Urhamlet 182

- Shakespeare, W., Blutschande 185
 — — Bühnengeschichte 188
 — — Einzelausgaben des 18. Jh. 188
 — — Gattenmord 184
 — — Geistesstörung 202
 — — Inszenierung von J. Kemble 89
 — — Schuld der Mutter 184
 — — Wahnsinn 150
 — Henry IV u. A. v. Arnims Dramen 39, 41
 — — Charakter Falstoffs 177
 — — Inszenierung durch Macready 84
 — Henry V., Inszenierung durch Macready 84
 — Henry VI., Textstelle 178
 — John, Inszenierung durch Macready 84
 — L. L. L., Holofernes als Karikatur Chapmans 198
 — Lear, Auff. in Neapel 4
 — — Edmund als Bastard 131
 — — Versabteilung in Q. 1 204
 — Macbeth, Auff. in Paris 4
 — — u. d. Scholastik 185
 — — u. d. Übersinnliche 185
 — — Wahnsinn der Lady 186
 — Measure, politischer Hintergrund 181
 — — Textstellen 202
 — Merch., Charakter Shylocks 177
 — — Juristisches zur Klage 198
 — Mids., interpretiert von Charlton 50
 — Much Ado, Don John 130
 — — als Muster für Duospiel 89
 — Othello, Charakter Cassios 204
 — — E. O'Neill als Desdemona 90
 — Phoenix and Turtle, Bedeutung 206
 — — Rich. III., Figur Buckingham, polit. Auslegung 201
 — — Charles Kean als Richard 92
 — — Inszenierung von Macready 85
 — Romeo, Auff. in Bochum 10
 — — in Venedig 4
- Shakespeare, W., Einfluß auf Arnims Auerhahn 40
 — — Eliza O'Neill als Juha 90
 — — Stoll über — 179
 — — Stoffgeschichte 199
 — Shrew, Auff. in Rom 4
 — Sonnets, and Willobie's Avisa 207
 — Tempest, Bez. zu G. of Monmouth 205
 — — Miranda 206
 — Titus Andr., Auff. in Bochum 10, 155
 — — Behebtheit in Sh.'s Zeit 161
 — — Bühnenanweisungen der Folio 157
 — — Bühnenbilder 154
 — — u. Titus and Vespasia 161
 — — dramatische Quellen 131, 141
 — — Handlungsführung 145
 — — histor. Namen, histor. Quellen 141
 — — Wahnsinn des Tit. 151
 — Troilus, Char. d. Cressida 202
 — — Thersites 134
 — Twelfth Night, Auff. in London 3
 — — Vorbild für Eichendorffs Freier 37
 — Winter's T., Auff. in Weimar 5
 — — Bühnengeschichte 5, 6
 — — Inszenierung von Macready 84
 — — Musik von Humperdinck 5
 — Wives, Auff. in Bochum 10
 — — in Sowjet-Rußland 4
 — — Justice Shallow 199
 Siddons, S., als Porzia 87
 Smart, G. K., Geschichte des Blankverses 211
 Southampton, Sh.'s angebl. Liebe zu 175
 Spencer, Th., Death and Elizabethan Tragedy 192
 Spenser, E., F. Q. Abhängigkeit von Vergil 212
 — Arthurs Schuld 212
 — Biographie 213, 214
 — Colin Clout, Reimschema 212

- Spenser, E., Lokalmeythen 213
 — Ohnmachten 212
 — u. Milton 214
 — u. Irland 213
 — Weibliche Herrscher 212
 Spurgeon, C., Sh.'s Imagery 63
 Stahl, E. L., Sh. auf d engl. Theater des 19 Jh 83
 Stenographie und «Bad Quartos» 196, 197
 Stoll, E. E., Recent Shakespeare Criticism 50ff
 — Sh.'s Young Lovers 178
 Strathmann, E. A., Spenser u. Milton 214
 Stroup, Thos zum Restorationsdrama 211
- Tāncred und Gismunde, elis. Drama, Quelle 194
 Tamora, histor Vorbild 143
 — Verwandtschaft mit Tomyris 146
 Terry, Ellen, als Mamilius in Winter's T. 6
 — als Porzia, Beatrice, Viola, Imogen 99
 Thielke, K., Zeitschriftenschau 196
 Thompson, J. W., kelt. Quelle für Ariels Lied 205
 Tieck, L., als Dramatiker 34
 — u. Sh. 221
 — als Sh.-Forscher 32, 33
 Titus & Ondronicus, Verfasserfrage 159
 Titus and Vespasian, Auff. vor Jakob I. 160
 — Verfasserfrage 159
 — Inhalt 159, 162
 Todesvorstellung im elis Drama 193
 — im Mittelalter 192
 Tragik in Mittelalter und Renaissance 191, 192
- Tuve, R., Spensers Anschauungen 212
- Umbach, H. H., zu Donnes Predigten 215
 Urhamlet, Einfluß auf Titus Andr 137, 151, 153
 Übersinnliches im Restaurationsdrama 211
- Vaterländisches Drama der Romantiker 46
 Vischer, Fr. Th., Cleopatras Charakter 101
 Voigt, F. A., Hauptmann u. Sh. 221
- Wahl, A., Vortrag über K. Elisabeth 1
 Wahnsinn im elis. Drama 150, 202
 Wagner, Jos., Gauleiter, Sh.-Rede in Bochum 13
 Wahr, F. B., Hauptmann u. Sh. 221
 Wandertruppen und Quartos 183
 Wassermann, E. R., über elis. Dichtung im 18. Jh 220
 Webster, John, Todesbilder 193
 Werner, Zach., als Sh.-Schüler 35
 Webb, W., Spenser u. Vergil 212
 Williams, A., Genesis-Kommentare u. elis. Drama 211
 Willobie his Avisu u. Sh. 307
 Wilson, J. D., Hamlet-Interpretation 66, 203
 Wolff, M. J., soziale Stellung der elis. Dramatiker 218
 Wörterbücher, lat.-engl., zur Zeit Sh.'s 196
 Yamagiwa, J. K., biograph. Notiz über Sh. 219
 Young, Ch., als Sh.-Tragöde 90

